

تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة

الدكتور
الأستاذ علي عبود الحاتمي



مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع - نشر - توزيع



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ

إِلَى عِلْمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّشُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صَلَّى
عَلَيْهِمَا

تكنولوجيا التعبير في تشكيل

ما بعد الحداثة

تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة

الدكتورة
الأستاذة علي عبود الحاتمي

الطبعة الأولى
2013 م - 1434 هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية



دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/6/2245)

الحاتمي، الاء علي عبود
تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة - عمان: دار الرضوان
للنشر والتوزيع 2012.
() ص
ر.أ: 2012/6/2245
الواصفات: /
♦ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف
عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

حقوق الطبع محفوظة للناسر

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى
2013م - 1434هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

الفرع الأول، المراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور
الفرع الثاني، الحلة - شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما
تقال: 009647803087758 / 009647801233129
e-mail: alssadiq@yahoo.com

دار الرضوان للنشر والتوزيع

للمملكة الأردنية الهاشمية - عمان - العبدلي
هاتف: +962 6 465 36 79 / 5/1
فاكس: +962 6 465 36 41
e-mail: info@redwanpublisher.com
www.redwanpublisher.com

ISBN: 978-9957-76-122-6

الإهداء

يا من جعلت بناظرِكَ خريف أيامي هباء
طبع الزمان على جبينك كل أنواع الشقاء
فمحتوتها وكتبت لي جملاً جديدة
أنا إن رأيتك هائلاً: نعم الحياة غدت سعيدة
إلى أبي ... أدامه الله

أمي كبرت ولم أزل يوماً أحزن إلى ذراعك
وأفر من حزني الشديد إلى ربيع في شراعك
لم يأت وقت في المساء ولم يدثرني شعاعك
إلى أمي الطاهرة ... رعاها الله

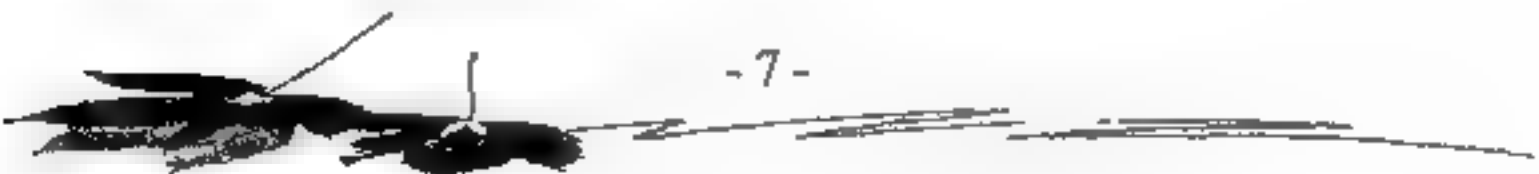
تلك الجنان زرعته وانفردت بها حصداً
يا جنتي وشداد أزدي، يا رواسمي الشداد
ذخراً أراك في الزمان، ومن الفؤاد لك مكان
إلى زوجي وحببي ... حياً وأمتناناً
لأنتم قد تكبدتم وذقتهم عني كل أشكال العذاب
روحي فداكم

وعبير شوقي يبقى بانسياب لهواكم
إلى أخوتي وأخواتي وفاءً وتقديراً



المحتويات

9	كلمة المؤلف
15	تقدمة في تشكيل مابعد الحداثة
35	الاتجاهات النقدية الحديثة
35	البنوية
42	التفكيكية
45	التلقي
49	السيمياء
53	الاتجاهات الفنية في تشكيل مابعد الحداثة
53	التعبيرية التجريدية
67	الفن الشعبي
88	السوبريالية
96	الفن البصري
111	حركة الفلوكسس
119	حركة الفن الاعتدالي
126	الفن المفاهيمي (الفن لغة - فن الجسد - فن الأرض)
145	الفن الكرافتي
154	النحت في تشكيل مابعد الحداثة
163	الملاحق
175	المصادر

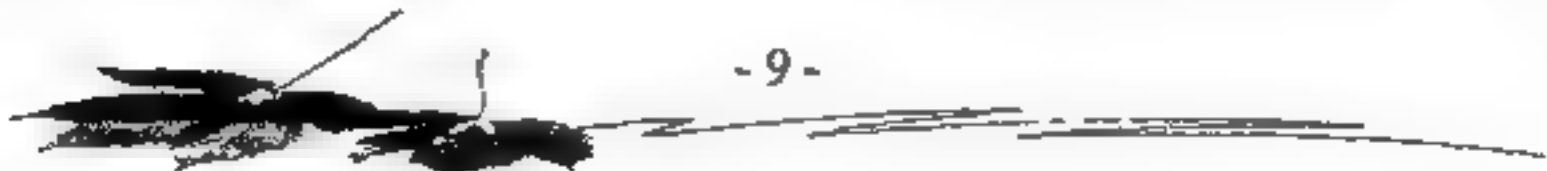




كلمة المؤلف

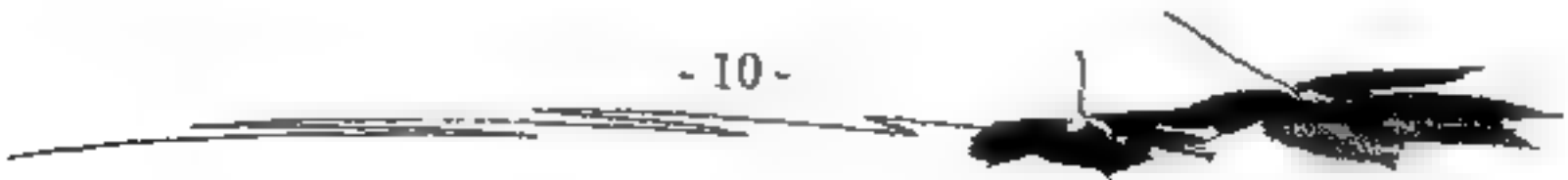
أن الخطاب الجمالي مابعد الحداثوي ممثلاً بالفنون التشكيلية يمتلك مقومات تشييدية، فهو بشكل أو بآخر يفتح على اليومي والعاير ليعكس ثقافة مرثيات الحياة الواقعية ويتصل بإيقاع الحياة اليومية المقترنة بالصاحب من وسائل الاعلام وفن الملصقات الدعائية التجارية والسياحية وفنون التصوير الفوتوغرافي وتوظيف السائد والمعبر فيها، وما يتصل بالاثارة والتهكم والإباحي والنجومية والإستعراضية والتغريب وعبثية الاشياء والذوات وعدمية الوجود، والارتكاز إلى أفرازات مجتمع مابعد صناعي من ركامات المعادن واللحام والدائن البلاستيكية والأصباغ والتشبيث بالإستهلاكي واللهات وراء التقليعات والموضوعات المعصرية، ولم يحدث في تاريخ الفن أن تعددت المدارس والاتجاهات ضمن زمن لا يتجاوز ربع قرن، كما تم بعد الستينيات والسبعينيات وحتى نهاية الثمانينيات ومبعث هذا التعدد هو إرضاء حاجة استهلاكية مرتبطة بلا شك بالحاجات المتزايدة التي يفرضها النظام الاستهلاكي في ضوء التكنولوجيا.

وقد أخذ الفن يتطور فوق رقعة فسيحة من الارض في زمن يلهث بالسرعة، فكانت فنون ما بعد الحداثة، تتبنى وفق اشتغال بني تكنولوجياه تحكم طبيعة البناء الانشائي والوظيفي من جهة، وتقوض إمكانية الاستعاضة الفكرية ببواعث العلاقة التي تربط النظام باللانظام في المعرفة الجمالية للفنون من جهة أخرى، الأمر الذي مهد كثيراً لإشكالية الأكتراث من عدمه، كقيمة تعويضية لحالات البحث المضني للحداثة، من أجل إنشاء مجتمع جديد يتمتع بمواصفات وضرورات شمولية (فنية وإقتصادية وسياسية



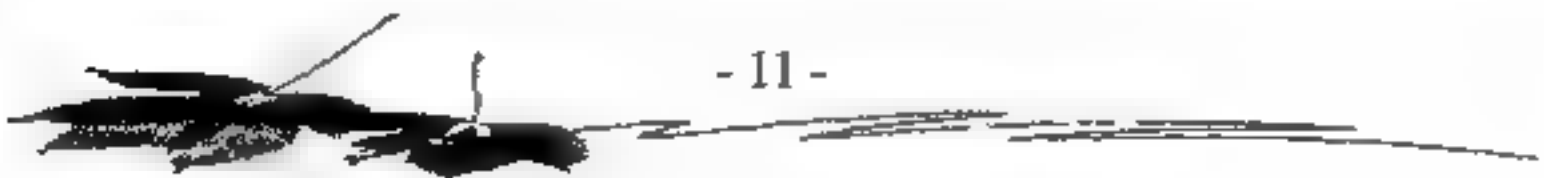


و دينية واجتماعية) تتأى بالجمال كقيمة إعتبارية، إلى مستوى الإعتماد على (المنتج) الاستهلاكي ومستوى الرغبة في تداوليته، كنوع، أو بضاعة، أو سلعة إستهلاكية تمثل حاجة إنسانية، ومن أجل توسيع قاعدة الشروع بالتجربة الشخصية والأسلوبية في الرسم، أو النحت، أو العمارة، وغيرها وكان لا بد من الإفادة من مقولات النفي والشك والعبث والفوضى والتشظي، في إرتياد تلك الفنون التشكيلية، لحقول البنى المجاورة من سينما وأدب وشعر وقصة وموسيقى، وكان محو تلك الفوارق والحواجز والإطارات المصطنعة هي الهاجس العريض الذي عمل عليه تشكيل ما بعد الحداثة، ضمن تنشيط مقولة (نفي النفي) في إستبطان الاحتمالات المفترضة لآليات اشتغالها ضمن سياقات التوظيف والتوصيف العام لبنية العمل الفني فالجديد الذي تتمسك به حداثات الفن لا يلبث أن يصبح قديماً بوساطة النفي، الذي يظل في سياق ما بعد الحداثة بمثابة تكثيف باطني لاشتغالات التجريب، إذ تنوعت الأساليب المختلفة بعد الحرب العالمية الثانية، فخرج الفنان من القواعد والتقاليد ليملك أسلوباً في التعبير المتفرد عن ذاته، كما اخترق الفنان بعد السنوات المتتالية التي تلت الحرب جميع الاتجاهات والمدارس الفنية منذ ثلاثينيات القرن العشرين بتقنيات فنية جديدة لا سابق لها متمثلة بالثقافة الأمريكية التي انتشر فيها الفن الحديث على نطاق واسع، وعلى الخصوص هروب السرياليين من (أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية) ليخلقوا إبداعاً فنياً متمثلاً بصوت معبر للفن الأمريكي، وهذا ما يشكل تفتحاً وتنوعاً لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، كما يشكل استمرارية لتطور التيارات التي شهدتها الغرب للقرن العشرين وفق رؤى تكنولوجياه متطورة. تستخدم تقنيات حديثة خلفتها الثورة الصناعية والتكنولوجيا الحديثة بفعل المعالجات التقنية، وأصبح العمل الفني





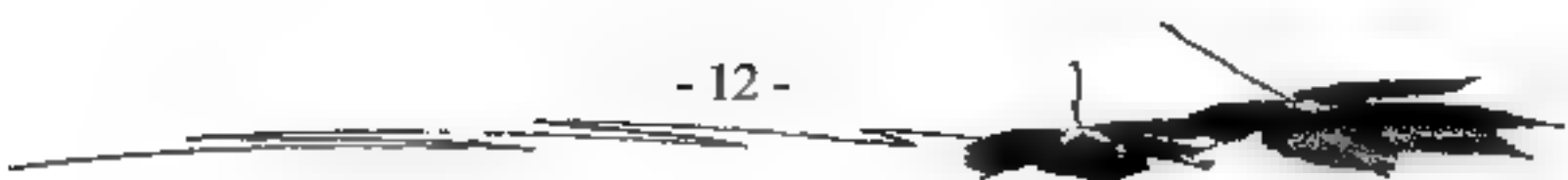
يتضمن كل شيء وأي شيء بعد رفع الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يومياً مهما كانت مبتذلة وقبيحة مثل اللعب الجاهزة أو قناني الكوكاكولا والسيارات الفارهة أو أجزاء منها المصورات الفوتوغرافية أو الجرائد وصور المشاهير من الفنانين والفنانات، كما استعاض بعض الفنانين بالأشكال الهندسية عن الواقع المادي التكنولوجي والتقني من أجل إيصال رؤيتهم الجمالية وإن يساهم المتلقي في قراءتها وإخراجها إلى النور فأعمالهم تجعل من المتلقي شريك لهم في إخراج الأعمال الفنية عن طريق تفاعل الضوء المنعكس من الأشكال داخل شبكية عين المتلقي الذي سوف يحس بحركة هذه الأشكال الفنية وفي هذا إشارة واضحة إلى الإزاحات الكبيرة والتحويلات الحساسة في إزاء النتائج الفنية التي فقدت الكثير من توصيفاتها وغاياتها، إذ أمست تتماشى مع مخرجات الصناعي والمبتذل من الأشياء والإفرازات أي أمست هناك إزاحة كبيرة لأبجديات مسميات العمل الفني السابقة بأخرى تأخذ توصيفات مهمشة مبتذلة، إذ كانت الطبقات الشعبية تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية ومن البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بفعل التطور الصناعي والانتاج الاستهلاكي الشعبي مقابل فن الطبقات الراقية، إذ أن البيئات الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تندرج فيها المنتجات الصناعية بحيث تكتسب صبغة جمالية بمعنى أن العادات التي درجت عليها العين بوصفها وأسطلة الإدراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً بطيئاً نتيجة تعودها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية والموضوعات القائمة في الحياة الحضرية، وأصبحت الخامات المستخدمة في تشكيل ما بعد الحداثة تتميز بانها قد تكون أي شيء أو لا شيء، فهي من القافه والمبتذل من سقط المتاع من



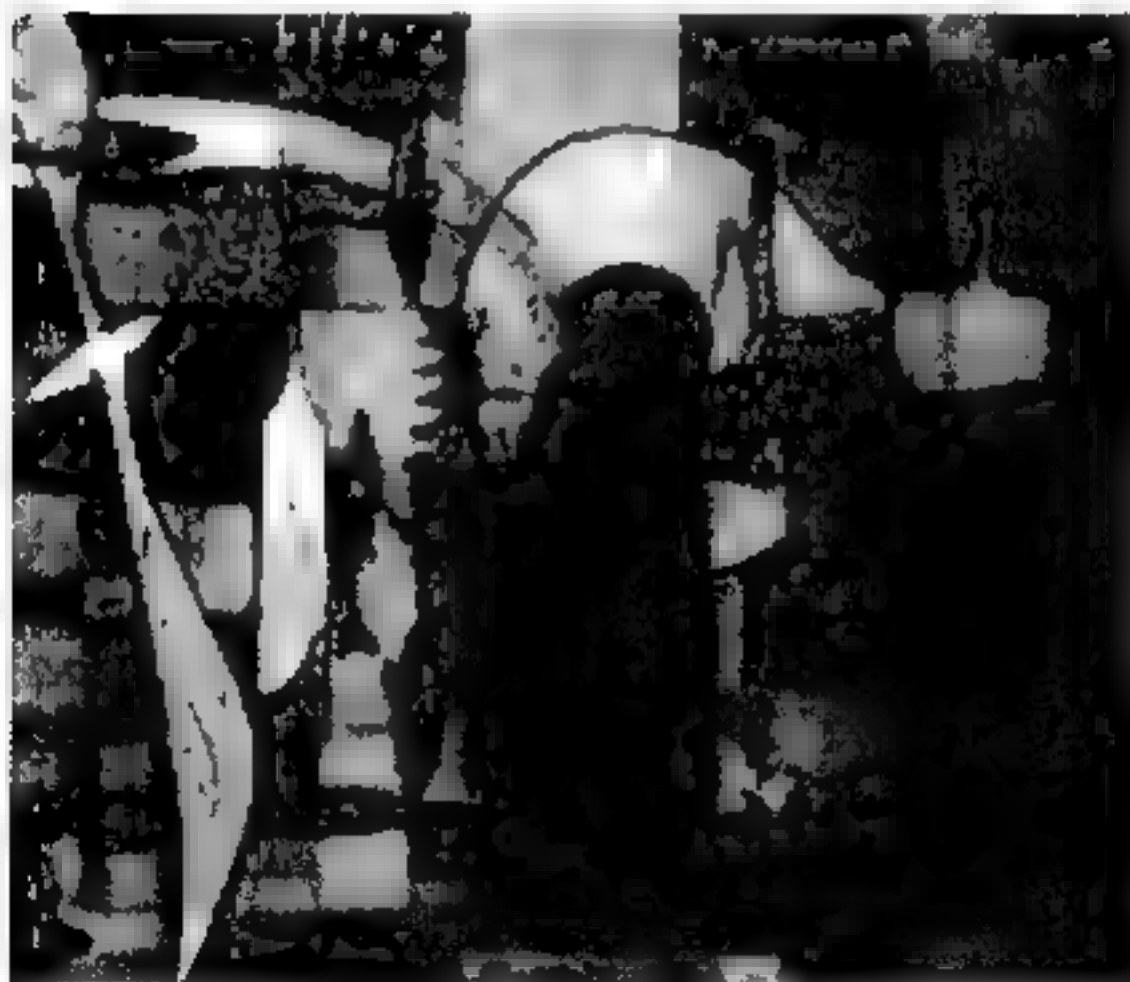


النفائيات التي قد نشترك جميعاً بالأخذ منها، من تراب الأرض وحتى فضلات الإنسان وكذلك المنتج الفني النهائي يتصف بأن ثمنه قليل حيث لم تعد الأعمال الفنية حكرًا على الطبقة الغنية، إذ افتقد العمل الفني قدسيته، ليصبح في متناول يد جميع الفئات الشعبية، كونه قليل الثمن ويصبح كأي غرض استهلاكي آخر، أي أن العمل الفني يقرأ بسرعة ويستهلك (ينسى) بسرعة أيضاً، حيث أن كثرة المتداول خلال وسائل الاعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات متعاقبة ومتعادلة تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية أي أن المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء وأي شيء ولا يوجد شيء يصعب قبوله أو احتماله، حتى الجسد أصبح يغطي جميع المقاييس ويصبح سلعه استهلاكية من خلال الرسم والنقشات على الجلد وأصبح يعامل معاملة اللوحة، وتختلف مستويات وطرق التنفيذ الخاصة بتلك الرسومات والنقشات من فنان إلى آخر ومن مؤسسة إلى أخرى، ومن طبيعة ثقافية لمجتمع إلى آخر، وتتمحور طبيعة هذا الفن كظاهرة جمالية وفكرية ضمن إطار الاهتمام بالتحويلات الكبيرة التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة، في البحث والتقصي عن المستتر وغير المعلن واللا مألوف، من خلال اختراق السياقات المعرفية والتحليلية للبنى المتظهرة والعميقة التي تشكل طبيعة الفن وتحولاته.

المؤلف



تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحرارة



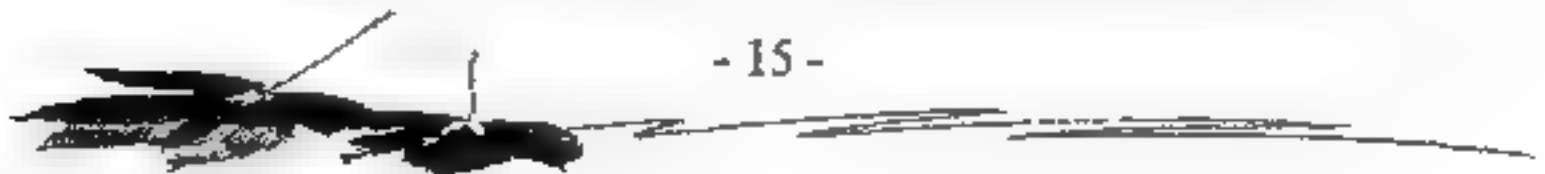


تقدمة في تشكيل ما بعد الحداثة

في الخمسينيات من القرن الماضي، بدأت في الغرب اوراق نعي الحداثة لتعلن موتها، فهي التي بدأت في الغرب هاهي تموت في الغرب والذي لا يعرف تاريخ ولادة الحداثة من المستحيل ان يحدد تاريخ المراثي: موت الانسان، موت المسرح، موت الدولة، موت الايديولوجيا^(*)، موت الفن، موت السينما، موت ماركس، موت الرأسمالية، موت اوربا إلى اخر هذه الميتات، المفاجئة، هذه الفكرة (العدمية) التي استكملت مسيرتها بامتياز، لتعلن عن عصر انبعاثي جديد: ما بعد الحداثة، ولنضيف الـ (ما بعد) إلى جملة من الظواهر: ما بعد الفن، ما بعد الفلسفة، ما بعد الدولة، ما بعد القصيدة، ما بعد الرواية، ما بعد الدراما، انقلاب شامل على كل ما اعتقد انه جزء من التنوير او ثقافة التنوير وهذا ما جعل تشكيل ما بعد الحداثة يأخذ مساراً اخر، اختلف باختلاف الاساليب المستخدمه والمبتكرة لانتاج كل ما يتعلق بـ (التهجين، اللاذاتية، اللاعمق...).

ويمكن القول بأن تشكيل ما بعد الحداثة يتمثل في وعي المتلقي باعمال فنية مرتبطة بمنظور تحريضي للاصل الذي وضع لاجله المبني، أي بداية تشكل الوعي بوجود أساليب جديدة لما بعد الحداثة - تكمن في انتاجية المتلقي لما هو غائب ومبتذل ومهمش ويمكن من خلاله قراءة الاصل كجزء من لعبة المتلقي ذاتها ويشير (بوديار) بأن المضمون الخيالي الكامن في واقعية برحي مركز

(*) الايديولوجيا: نسق من الاراء والافكار التي هي جزء من البناء الفوقي - والتي تعكس العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات فهي نوع من الوعي الزائف يؤكد علاقات انتاجية .

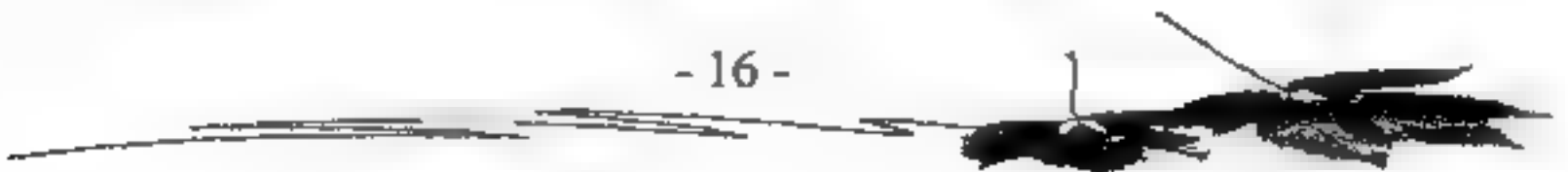




التجارة العالمي وبروزهما، كونهما يعبران عن الاستسساخ في خيال المجتمع ك مقاومة للأصل، وأقامة التذعيات الافتراضية للاستسساخ كظاهرة محل الواقع وهذا ما يناهض محاكاتها لما هو موحود سابقاً بمعنى ان استتساخ كلا البرجين للآخر يدخل الواقع منطقة الوهم على هامش الحقيقة في فن العمارة ذلك لان فنون ما بعد الحداثة دخلت أولاً في مجال العمارة، ثم انتقلت إلى الادب والنقد الادبي ثم إلى الفلسفة، غير ان التطور البالغ الأهمية لها هي انها انتقلت إلى مجال العلوم الاجتماعية وظهرت تطبيقات هامة في مجالات عدة بأشكال مختلفة.

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من اهم المصطلحات التي شاعت وسادت في الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد احد بعد إلى تحديد مصدره فمنهم من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي عام 1954)، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس اولسون) في الخمسينيات الميلادية ومنهم من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) في عام 1965 ولعل الأصعب من تحديد اصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي او فكري، اذ يمكن عد حركة ما بعد الحداثة نشطه فاعلة في كافة الثقافات والفصاءات الغربية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والاخلاقية والفلسفية والمعرفية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على حد السواء وبعبارة أخرى يعني سيادة المفهوم في مختلف النشاطات والفعاليات بأساليب مختلفة.

لقد طرح الفيلسوف الايطالي (جيانى فاتيما Gianni Vattina) مصطلح ما بعد الحداثة في كتابه (نهاية الحداثة The End of modernity)، فهو يحاول تفسيره بأنه يعني تجاوز الماضي والسعي نحو المستقبل، وان لفظ (بعد) في الجملة (ما بعد الحديث) تشير إلى منطق تطور الحداثة، وبشكل خاص فكرة تجاوز نقدي في اتجاه تأسيس جديد، وان استخدامه لمصطلح (ما بعد الحداثة Post Modernity) بمعنى الحرفي للدلالة على تجاوز

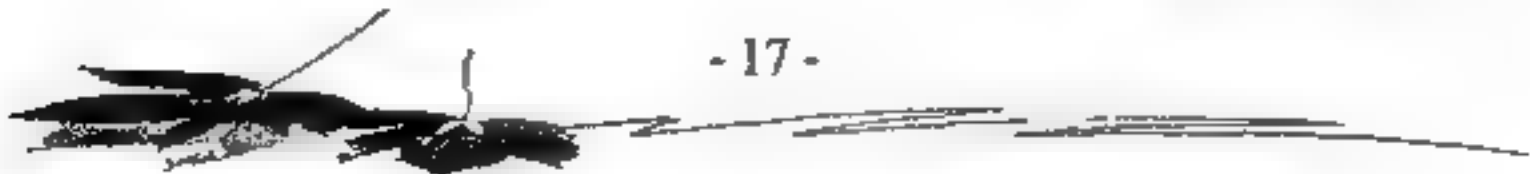




(الحداثة Modernity) ومن هذا المنظور يتجلى مصطلح (ما بعد الحداثة) عند (نك كاي) كمفهوم مركب متعدد الواجه يتجلى في عدد من الظواهر المتنوعة التي يجمع بينها هدف واحد، هو محاصرة فرضيات الحداثة وما ينبني عليها من مواقف ونتائج ثقافية.

في مشروع الحداثة تقابل شهير بين فئتين: الذات والموضوع وتدعو حركة ما بعد الحداثة - في جانبها التشكيكي إلى إلغاء الذات الحديثة وهذا يرجع إلى ثلاث أسباب على الأقل: أولاً ان هذه الذات من اختراعات عصر الحداثة وثانيهما: ان أي تركيز على الذات يفترض وجود فلسفة انسانية يعارضها المفكرون ما بعد الحداثيين، وثالثهما انه لو قلنا بوجود الذات فذلك يفترض موضوع، وما بعد الحداثة ترفض هذه الثنائية بين الذات والموضوع، وتربط حركة ما بعد الحداثة بين الذات والحداثة ويرون ان الذات من اختراع المجتمع الحديث وهي ربيبة عصر التنوير والعقلانية وذلك ان العلم الحديث حل محل الدين والفرد العقلاني (الذات الحديثة) حل محل (الله) كما كان يرى مشروع الحداثة الغربي لكن ما بعد الحداثة لها مفاهيمها ونظرياتها وطروحاتها المتنوعة التي تمثل شكلاً من الاعتراض عن الحداثة.

وأخذت الحداثة مسارها حتى وصلت إلى ما بعد الحداثة والتي هي محاولة لبيان تطور الحداثة نفسها وانتقالها، وعندما ننظر إلى المستوى الثقافي والفكري نجد ان ما بعد الحداثة تشكل تياراً فكرياً تبلور في الغرب للإشارة إلى التحولات الحاصلة في النصف الثاني من القرن العشرين في الوعي وفي المعرفة وفي التقنية وكذلك في العلوم الانسانية، وهي لا تمثل تخطياً للحداثة أو تجاوزاً لها أو استغناء عنها بقدر ما هي حداثة عميقة، حداثة بدون اوهام، وما بعد الحداثة معناها حداثة بدون اسطورة، فهي عدمية جديدة وفق المنطق الداخلي للحداثة كتجاوز مستمر لنفسها.



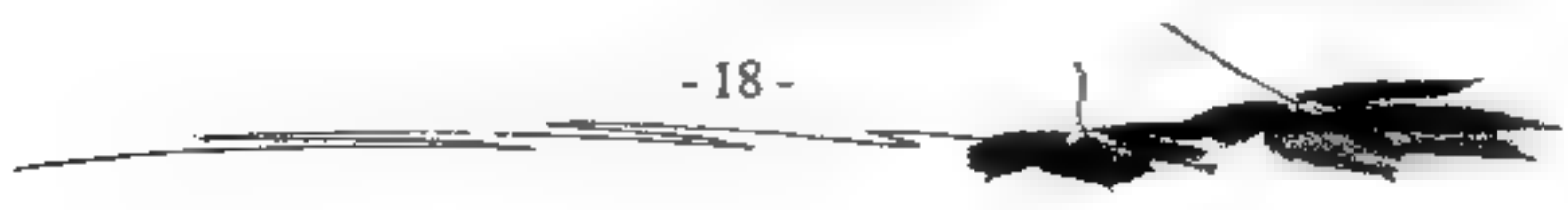


ويشير (جان فرانسوا ليوتار)^(*) إلى ان مصطلح ما بعد الحداثة ماهو الا (حالة الثقافة بعد التحولات التي اثرت على ضوابط العلم والادب والفنون بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر) ولهذا أكد (ليوتار) إلى ان التحول والتغير الذي طرأ على العلم في القرن العشرين وتحديدأ في المجتمعات التي شهدت تقدماً كبيراً وخاصة في المجتمع الامريكي ادت إلى استعارة المصطلح من بيئة تتغير فيها قوانين العلم ويصبح الفن مع هذا الواقع اكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر استيعاباً لمختلف الاساليب التكنولوجية مما جعله يتحول إلى حركة عالمية واسعة الانتشار بعد وصول عدد كبير من الفنانين الاوربيين إلى امريكا.

ويمكن القول بأن ما بعد الحداثوية لها مفهومها عن الزمن ويرفض اصحابها أي فهم تعاقبي او خطي للزمن وهذا الفهم للزمن يعدونه قمعياً لانه يقيس ويضبط كل أنشطة الانسان وهم يقدمون مفهوماً اخر للزمن يتسم بعدم الاتصال والفوضوية، اذ يقول عالم الطبيعة (ستيفن هوكنج) "ان الزمن الخيالي هو حقاً الزمن الحقيقي، وماتدعوه بالزمن الحقيقي ليس سوى صورة من صنع خيالاتنا".

ان مصطلح (ما بعد الحداثة) متأخم لمفهوم (الحداثة) ومرتبطاً به ليس ارتباطاً تلازمياً بحيث لا نعرف (ما بعد الحداثة) الا بكونه نفيأ للحداثة وانما ارتباط تاريخي تعاقبي فحسب ولا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحداثة الا بكون الحداثة وموضعها كملحظة تاريخية سابقة، وان اغلب الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة الا انها (ظاهرة نقيضه لذاتها) ولم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة الا

(*) جون فرانسوا ليوتار: عضو بالجمعية الماركسية المعروفة بأسم الاشتراكية او الهمجية مد خمسة عشر عاماً، في الستينيات من القرن الماضي شرع الشك في التفسير الماركسي وبداه ابحاثه في باريس في الفلسفة والعن واللغة ويعمل استاذ الفلسفة بجامعة باريس.

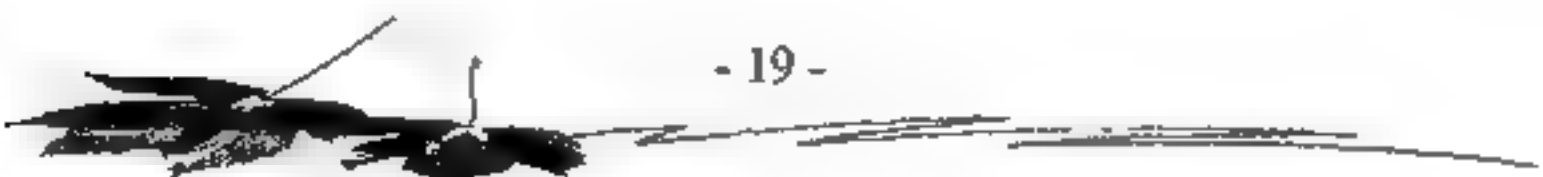




كتدمير للبناءات الرمزية التي أنشأتها الحداثة ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة تعد نفسها تعبيراً عن (موت الحداثة) حسب تعبير (كلاوس شيريه).

جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وطروحاتها وليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز ولا وجود لثقافة عالية بخبوية وأخرى دنيا جماهيرية بل كل هناك هو تشكيل مستمر لا يمكن تفسيره بالأحالة على نموذج متعال، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله وهذا ما يجعل التفسير محكوماً بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول لأن الثابت شكل من أشكال المتحول كما أنها اهتمت بالتعددية اهتماماً شديداً كونها أقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية وسعت إلى تقويض السلاليم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة ولغة السوق والتجارة والسخرية مما جعل الفن يأخذ مسلكاً آخر مرتبط بتلك المفاهيم.

فالطابع النظري لجماليات التشظي والتفتيت في توجهات ما بعد الحداثة، على مستوى الممارسات الفكرية والنصية يستحيل هنا إلى واقع يستبدل المدلول المركزي للأصل سواء أكان تاريخياً أم واقعياً، فالتحولات الفكرية لحقبة ما بعد الحداثة، الداعية إلى نفي التمرکز حول مرجعيات ومعاداة كل أنواع السرد والاحتفال بالهوامش والشيعة الشخصية وزعزعة الثقة بالنموذج الكوني والتمسك بالتشظي والغياب، قد أحدث تحولا نسبيا للفنان أن يخرج من القياس إلى اللاقياس، من الجمال الساكن إلى المتحرك، من المقروء إلى المكتوب ... في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول ؛ بمعنى أن الفنان يحاول جاهدا من خلال معطيات التفكيك، أن يجعل من اللعب الحر يتجه إلى مراوغة المدلول إلى الدال، بحيث تتحول العلامة المغلقة إلى علامة عائمة، غير مستقرة، تثير لدى القارئ أسئلة متوالدة تجعله يحاول تثبيتها للوصول إلى معنى محدد سام في وقت واحد،



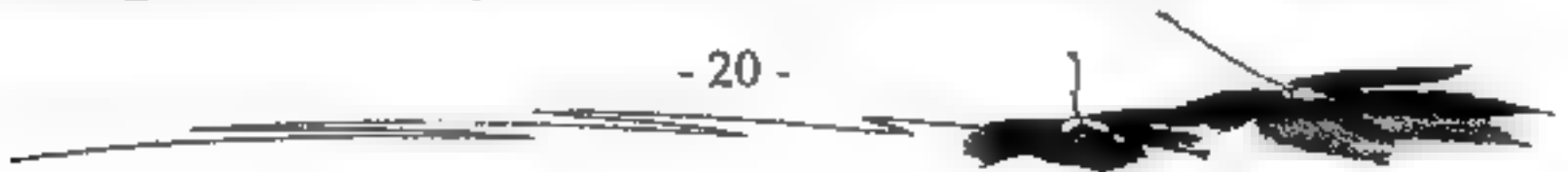


ولأشكال تجاوز الحداثة، فظهر آخر يعلن نهايتها بالتصوير والعمارة إلا وهو وجود ممارسات تعلن نهاية أفكار التقدم وتاريخ الجمال.

وتأسيساً على ذلك فإن هذه الأحداث نتج عنها حالة من التركيز على فردية الفنان، والذي تنامي عنده شعور بحاجة لان يعود إلى ابتكار أعمال تقوم على فكرة الأصالة، وإلا يكون له امتداد دون أصول أو جذور، اتجه الفنان لمحاولة استكشاف ما يمكن أن ينتجه الفن عندما يصبح محلاً للبحث والجدل، فبدأت أعمالهم تبتكر لغة جديدة للتواصل والتفاهم تعبيراً عن الأحداث، ومع فكرة التكنولوجيا وسيطرة السوق العابرة للقارات أصبح الفنان يقدر دوره الهام لعملية التغيير، فبدأ بنبذ فكرة الفنان المنتج المستقل الذي يقوم بإنتاج عمل فني محسوس ذو موضوع فيزيقي ينبغي أن يباع لتاجر لوحات أو أفراد أو مؤسسات، ففي تلك المرحلة أراد الفنان إعادة النظر في مفهوم اللوحة والحدود والقيم الفنية وعلاقة الأعمال الفنية بقاعات العرض والجمهور وتجار الفن، من هنا تغيرت قيم العمل الفني من كونه انطباعاً بصرياً ملموساً يستجيب لحاجات فكرية ووجدانية إلى نشاط ثقافي وفعل ناقد داخل المجتمع، فأصبحت الفكرة هي المهمة وليس العمل بحد ذاته وتم الخلط بين عدة أنظمة فنية من (نحت ومسرح وموسيقى وتصوير وفديو وأداء جسدي) ليتحول العمل الفني بذلك إلى استعراض سمعي بصري حركي، فتعددت الأساليب وتداخلت المعايير وصار التجديد هدفاً.

ويمكن تعريف ما بعد الحداثة على أنها " مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد؛ ما يطلق عليه مجتمع التحديث أو ما بعد الصناعي(*) أو مجتمع المستهلك أو مجتمع الاعلام أو

(*) مجتمع ما بعد الصناعي : أو ما يسمى بالمجتمع المبرمج وهو تعبير أدق من المجتمع ما بعد الصناعي الذي لا يعرف الا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتمل فيه الانتاج والانتشار





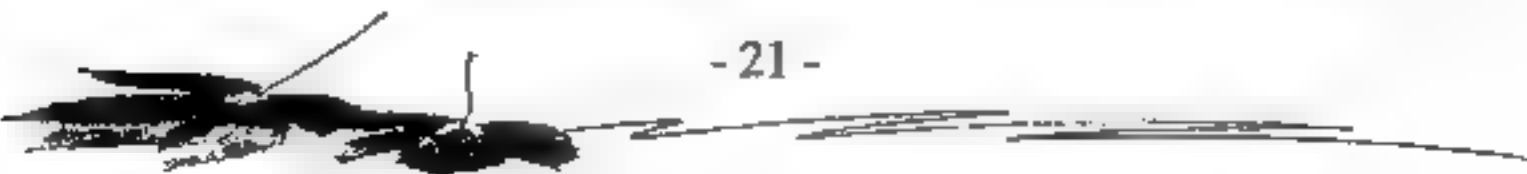
مجتمع الرأسمالية الجديدة في أمريكا في بداية الخمسينيات من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية.

ويرى (يوجين هابرماس) أن مقطع (Post) (ما بعد) في مصطلح ما بعد الحداثة تمثيل رغبة لدى دعاة ما بعد الحداثة في الابتعاد عن ماض بعينه إضافة إلى أنه في الوقت نفسه يعبر عن عجزهم عن تسمية حاضريهم "لأننا حتى الآن لم نجد حلاً للمشاكل التي نتظرنا في المستقبل" وهذا التقابل بين جوهر الحاضر وحل مشاكل المستقبل ملمح رئيسي في تناول (هابرماس) لما بعد الحديث، إذ أن موقف (هابرماس) ما بعد الحداثي يقرر مشروع الحداثة الذي صاغه فلاسفة التنوير منذ القرن الثامن عشر، ويمكن القول بأن (هابرماس) لا يرى أية جوانب مشرقة في تيار ما بعد الحداثة مثله مثل (ليوتار) الذي يشترك معه في رؤيته السلبية تجاه مستقبل ما بعد الحداثة.

أن من الصفات المميزة لما بعد الحداثة: تفضيل التنقيب على التماسك ويحاول إرساء طرق التعبير على مفاهيم العداء للاستمرارية والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، أنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص أو على الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون " مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً، إذ أن تشكيل ما بعد الحداثة يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين الثقافة الجماهيرية أو الشعبية.

يرى دارسو تشكيل ما بعد الحداثة أن هناك نوعين من الدراسات:

الكثيف للحبرات الثقافية، المكانة المركزية التي كانت مكانة الحبرات المادية في المجتمع الصناعي وما كانت عليه صناعة المعدن والنسيج والصناعات الالكترونية في المجتمع الصناعي، أما (تورين) فإنه يعد مجتمع ما بعد الصناعي مجتمع تحلى فيه المنتج المادي عن مكانة المركزي لإنتاج منتجات ثقافية



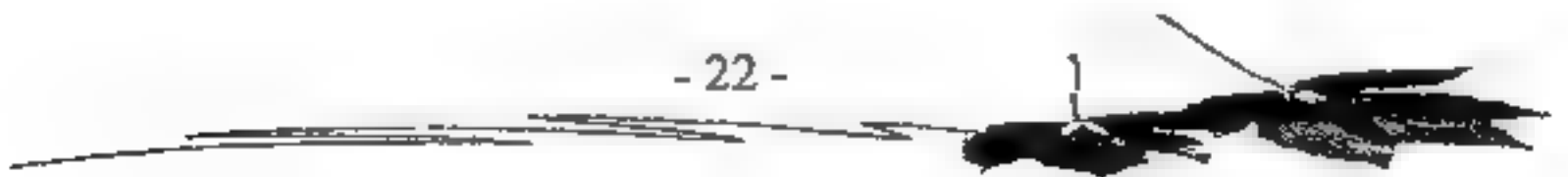


أحدهما يعالج الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المستوى المعرفي وهو ما يسمى بـ (الثقافة العالمية) والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدراس كونه مجال فكري أكاديمي كـ (الفيديو، قصاصات الشعر والأزياء، وأهميتها الثقافية وهذا ما يسمى بـ (الثقافة الدنيا).

ويمكن القول بأن (ليوتار) يصف التعبير ما بعد الحداثي بأنه لا يمكن النظر إليه بوصفه فئة محددة دائمة من الأعمال لأن ما بعد الحداثة لا تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والأفلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ما هو مألوف ومعروف وثورة عليه، أما تعريف الحداثة كونها حالة من عدم الاستقرار الدائم فيجده (ليوتار) من الممكن أن يدحض النظرة البديهية إلى ما بعد الحداثة كونها تيار له أساليب مختلفة في أعقاب الحداثة، ويؤكد (ليوتار) إلى أن كل عمل ينتمي إلى الحداثة ينبغي أن يمر أولاً بطور ما بعد الحداثة لأن ما بعد الحداثي لا تمثل الحداثي في مرحلة اختصارها وفي حالة ميلادها الدائم، وإذا نظرنا إلى تشكيل ما بعد الحداثة في هذا الضوء، أي ك لحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها، أدركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذي يصف التعبير الحداثي بأنه " تقليد يناقض ذاته " أي تيار يناهض القواعد التي يقوم عليها.

لقد وصف (ليوتار) ما بعد الحداثة قائلاً:

"علينا أن نرتاب في كل الأبداع الفني الذي وصل إلينا من القديم وحتى البارحة، لقد تحدى (سيزان) الآخرين، ثم جاء (بيكاسو وبراك) فأستهدفا (سيزان) بالهجوم، ثم كفر (دوشامب) عام 1912 بفرضية الرسم نفسها حتى وإن كان تحكيمياً، وجاء بعده (بيورين) ليتشكك بدوره في فرضية أخرى ورأى



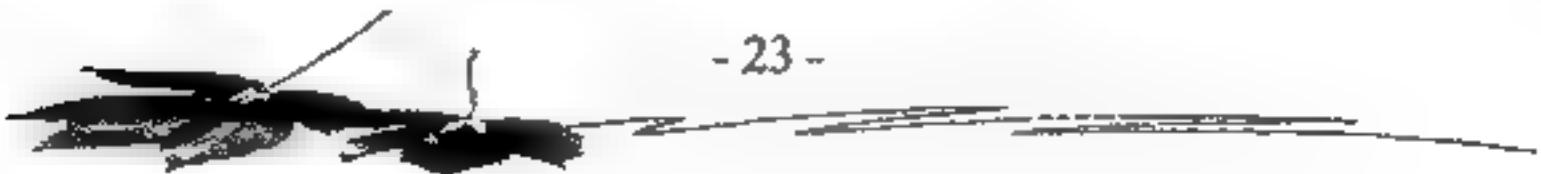


أن (دوشامب) حافظ عليها في أعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهذه الفرضية تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني.

لقد وصف (جيمسون) ما بعد الحداثة: بأنها " باردة لاسباب عدة من بينها موت الشخص الفرد الذي عاش قبلها، أي موت التقرد والابتكار، ففي عالم يتعذر فيه الابتكار الاسلوبي لا يبقى لنا سوى محاكاة اساليب ميتة، والحديث من خلال اقنعة واصوات تنتمي لاساليب محفوظة في متحف وهمي ولكن هذا معناه أن الفن المعاصر أو تشكيل ما بعد الحداثة سيتناول الفن ذاته برؤى وبتمبير تكنولوجيا جديد، بل ان رسالة من رسائل هذا الفن ستكون الفشل الحتمي للفن والاستيطيقيا أي فشل الجديد التمسك بالماضي".

ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة تتمثل بدمج الفن الحياة بمعنى دمج الاشارات والاساليب والرؤى المختلفة في الفن والادب والعمارة وهذا ما عرفناه مع (نيتشه) الذي جعل من الحياة منهجاً للفن على اساس ان التعبير في الفن يخفف من روح الحياة المشحونة بالألم ويسعى الارتقاء في الحياة ويشير (ايغلتون) إلى ان ما بعد الحداثة ما هي الا اساليب في الثقافة تعكس شيئاً من هذا التغيير في فن بلا عمق، ولا مركز، ولا اساس، فن لعوب، اشتقاقي، انتقائي، يصهر الحدود بين الثقافات الرفيعة والثقافات الشعبية كما انه يصهر الحدود بين الفن والتجربة اليومية.

ان التحول في المفهوم واختلاف الرؤى رافقه تبدل في المواد نفسها عندما ادخل إلى التصوير الزيتي منذ التكعيبية مواد لم تكن مألوفة او مقبولة في مجال الفن كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدام ادوات جديدة فمنهم من لجأ إلى فرشاة الدهان بدلا من الريشة، ومنهم من استخدم اسفنجة المطبخ لوضع بقعة لونية، ومنهم من تخلص عن اية اداة وعمد إلى صب اللون مباشرة



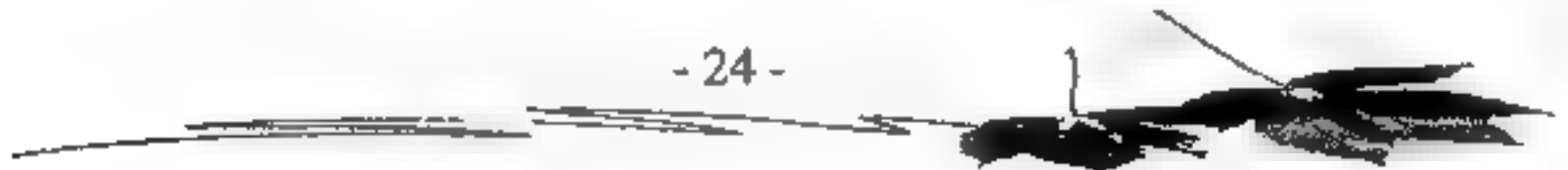


على اللوحة، إذ أن هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع الارتجالي أدت إلى فقدان التقاليد الأكاديمية.

لقد لجأ الفنان ما بعد الحداثوي إلى العمليات الاختبارية التي ستقوده إلى معرفة طبيعة هذه المواد ودراسة خصائصها والافادة منها ومما تقدمه له الصدفة أو ما يبدو له كصدفة تدفعه للتفكير والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الأساسية وطاقاتها الأولية.

ولابد من الإشارة إلى أن ما بعد الحداثة تؤكد غياب المرجعيات وتآكل الذات وفقدانها حدودها، وتآكل الموضوع وفقدان حدوده وهيمنة النسبية المعرفية الأخلاقية ومن ثم استحالة الوصول إلى فكرة الكل سواء كانت هي فكرة الاله أم الأخلاق المطلقة أم الطبيعة البشرية، إذ نجد اختفاء العقل أي الملكة التي يقوم الإنسان من خلالها بمراكمة المعنى والانجازات وهذا ما يسمى بـ (ذاكرة الكلمات المتقاطعة) أي المعلومات المتناثرة التي لا يربطها رابط وينشأ الاحساس بأننا في الحاضر الأزلي، تغير مستمر بلا ماض ولا مستقبل، تجارب بلا عمق ولا معنى ويتحول التاريخ إلى مجرد لحظات جامده وزمن مسطح لا عمق له ملتف حول نفسه ويتزامن الحاضر والماضي والمستقبل ويتساوى الجميع معاً مثل تساوي الذات والموضوع والإنسان والأشياء لكنه تزامن دون استمرار.

فكان لتأثير هذه الأفكار والمفاهيم على حقبة ما بعد الحداثة بان اصطبلت الحياة الثقافية بالصبغة التفكيكية كممثل لروح العصر الجديد، المتمثل بالشك الشامل بالانظمة المتعالية ورفض كافة المقدسات فكان نتيجة ذلك أن الفجوة الفارق بين المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والمسطح والسطحية والعبث والتمرد والفوضوية واللاعقلانية والاضطراب وسقوط المقدس وموت الإنسان وموت الفنان ونمت وبرزت في هذه

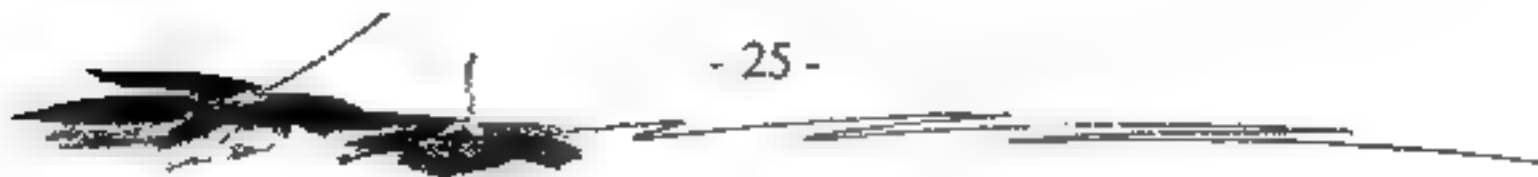




الحقبة مفاهيم، السادية والمازوشستية والجنس والحنسية والبرغماتية والاستهلاكية كما سادت مفاهيم، الحركة والسرعة والتلقائية والمصادفة وضرب المراكز والشعبية والرغبة والزوال والخنثية والدادائية والحدث واللحظية والتكرار، والجسد بكافة تموضعاته، كمكان وزمان ومادة وعلامة وإشارة وايقون واستهلاك وكوجود وامتداد ومتعة ولذة وشهوانية، كما سادت مفاهيم النرجسية والفصام ودخلت المجال الفني والجمالي مفاهيم جديدة كالاستفزازي والقبيح والمشمئز والمحرض والاحتجاجي والرفض والادهاش والابهار واللذة والمتعة والوقتية والضخامة والفعل والحدث والامركزية وانفتاح الشكل وتفككه او عدم تماسكه والفرصة والهدم والغياب وسوء التأويل وسوء القراءة والفردانية والمبتذل والهامشية والغربة وسيادة الدال واهمية التلقي والاستقبال او مولد القارئ المشاهد .

لقد كانت ما بعد الحداثة تأخذ اتجاهاً لا عقلانياً أي انها تركت العقل واتجهت نحو التهديم والتهميش واصبحت سلطة لاعقلانية تديرها الرأسمالية الامريكية التي تحولت إلى (ما بعد المعلوماتية - ما بعد الصناعية) إلى العنف واللاعقلانية، وهذا يعني ان التعبير ما بعد الحداثي يمثل رفض العقلانية والموضوعاتية وعودة النسبية بعد انبعائها والتي تتصور ان عاملنا برهان حي على ان العقل وولاءه للحقيقة مدمر للحياة البشرية، ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة تحولت إلى الطابع الاستهلاكي وابتعدت عن الاصاله وشوّهت العلاقة بين الثقافة والمجتمع بغياب الاخلاقيات والمعايير وفقدان الضبط الاجتماعي.

لقد كان اهتمام (هابرماس) منصباً على امكانيات اخضاع لاعقلانية النظام لقوانين العقل الانساني، وذلك من خلال فهم جديد للحداثة وممارسة





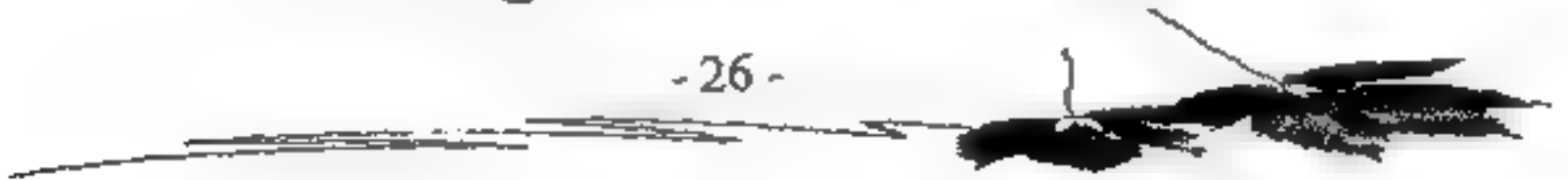
جديدة للعقلنة يصبان في نظرية ينحتها (هابرماس) بـ "نظرية الفاعلية التواصلية" (*)
فالتواصلية التي تستبعد أصلاً كل امكانية مشاركة مع اللامسيطر عليه، ذلك
المنبؤ من مملكة الفهم، والتفاهم، وليس هو اللامعقول، بل هو الخارج عن كل
الثنائيات، فاللامعقول وحتى اللامفكر منه انما يفترض تواصلاً مع نقيضه .

ان (هابرماس) يتعارض تماماً مع فلاسفة ما بعد الحداثة الذين ينعتهم
بأنهم يمثلون نوعاً من النرجعة الفوضوية ذات العمق المحافظ، فالاحتجاج على
الحداثة مطلب مكون للحداثة نفسها، ولكن رفضها أو نفيها انما يعبر عن نفي
الذات.

ان ما بعد الحداثة شيء اكثر بكثير من نمط فكري ثقافي، وهي منتهى
حركة فكرية طويلة عارضت باستمرار التحديث التقني والاقتصادي، ان ما بعد
الحداثة في جميع اشكالها لا تتفق مع جوهر الفكر الاجتماعي الذي ورثناه في
القرنين السابقين (الثامن عشر والتاسع عشر) ولا سيما بمفاهيم مثل التاريخية (**)
والحركة الاجتماعية والذات، وتجمع ما بعد الحداثة على الأقل اربعة تيارات
فكرية يمثل كل منها شكلاً من اشكال القطيعة مع الايديولوجية الحداثية:

(*) نظرية الماعلية التواصلية : هي فاعلية موجهة ، بالدرجة الأولى ، الى التفاهم ، تستهدف منطقياً
البحث عن شروط مجتمع ممكن ، فهذه النظرية تدرس وتهتم بما يتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين
الافراد الذين يتواصلون من اجل تحقيق مشروع معين ولكن بالعمل على تنسيق مواقفهم وترتيب شؤون
مصالحهم .

(**) التاريخية Historicité : القول بان لوقائع التجربة الحية رماناً خاصاً وانها تتسم بشيء من المرونة
والطلاقة . وقال بها الوجوديون معارضين به نظرية " حتمية التاريخ " الماركسية .





1. يعرف التيار الأول :مابعد الحداثة وكأنها حداثة متضخمة بالطريقة نفسها التي عرف بها (دانيال بل) مجتمع مابعد الصناعي بأنه مجتمع تكنولوجي متضخم .

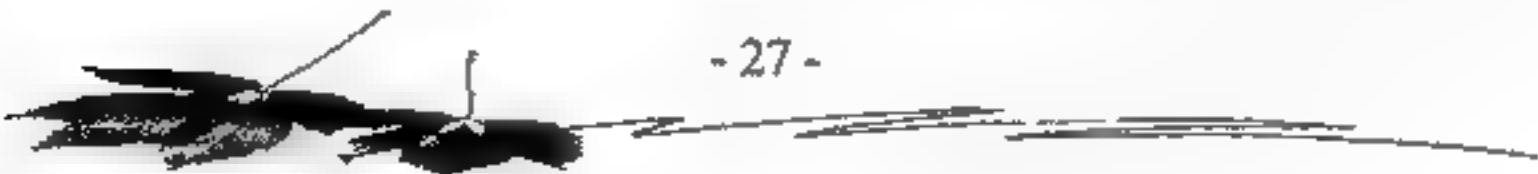
2. كان النجاح الفكري لمابعد الحداثة نتيجة مباشرة لازمة اليسار الثورية فالليبرالية(*) وما بعد الحداثة هما النتاجان الموازيان لتفكك اليسار الشكل الاقصى للحداثة .

3. هذا السعيان، المفرد في الحداثة والمعادي للحداثة، وكما يقول (تورين) يمكنهما ان يخرجنا تماماً من حقل الحداثة لكن ربما في وجهتين متعارضتين، فعلى الاغلب القطيعة مؤكدة مع التاريخية، ومن ثم حلول الاشكال الثقافية في آن معاً بدلاً من تناليها .

4. اذا كانت الاعمال الثقافية مفصولة عن المجموع الثقافي الذي ظهرت فيه، فان قيمتها لايمكن ان تحدد الا بالسوق .

وفي حقبة مابعد الحداثة لا وجود لفن يفرض نفسه او امتياز حركة او نزعة فنية على اخرى، فالاشياء كلها تبدو متساوية، فليس هناك قواعد او

(*) الليبرالية كما جاء في دائرة معارف العلوم الاجتماعية ..هي اتجاه عقلي يسعى في ضوء افتراضاته لأن يحل العلاقات الثقافية والاخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع الاساسي ويؤكد على تحرير الانسان عن داته واي محاولات من السلطة لوضع حدود صناعية على الافراد وتدخل لا مدبر له وصد حرية الفرد ، فالليبرالية ضد الحد من حرية الفرد سواء في الاخلاق او الدين او الثقافة او الاجتماع او الاقتصاد او السياسة ولكن المفهوم لم يكن دائماً بهذا الاتساع وانما تبلور في شكل الحرية السياسية على اساس انها مدخل للحرريات الأخرى فكان دائم السعي الى جعل مدخل الدولة يتم في اضيق الحدود بحيث يصح دورها حماية الحريات الفردية .





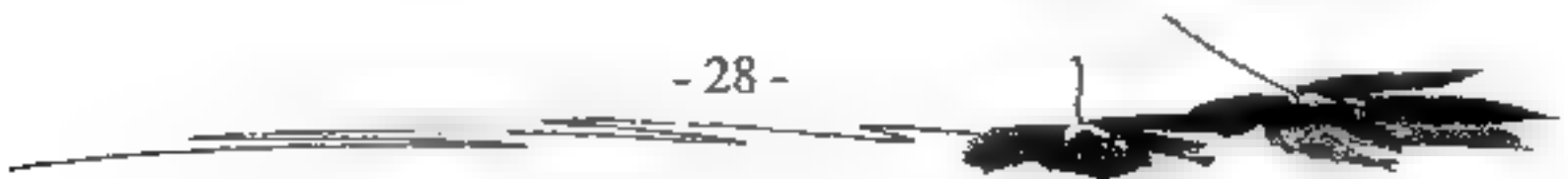
مبادئ أو تصنيفات جمالية ثابتة ومحددة فتتماهى الثقافة الرفيعة مع الثقافة الشعبية أو العامة، كما يضم الفن الأشكال الجمالية وغير الجمالية وضد الجمال معاً، ولم يعد الفن بعد الحرب العالمية الثانية، كما كان قبلها يتسم بروح المواجهة والتحدي، بل أصبح فناً متكلفاً ومدجناً يرتبط بالنظام الرأسمالي الغربي الحديث يعيش في كنفه ملبياً متطلباته واحتياجاته المستمرة لسوق التجارة والاستهلاك.

مما يستحق ذكره بأن ما بعد الحداثة نشأت بأساليب مختلفة اعتماداً على عناصر ثلاثة:

1. الردة على الحداثة: وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خصوصاً منها تلك التي اعتنت بمجال المعمار^(*) فقد ثارت على المعمار الحداثي الداعي إلى التقشف والعقلانية والتجريد، وقد سما تشكيل ما بعد الحداثة إلى بناء انموذج معماري يستمض عن التقشف بالتميق وعن التقليد بالاثارة وعن التجريد بالخريشه المثيره للضحك.

2. ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم ما بعد البنيوية ويمثل هذا التيار (جيل

(*) لقد بدأ الربط بين نظريات المعمار وفلسفة ما بعد الحداثة في السبعينيات من القرن العشرين وخاصة بعد صدور كتاب الناقد المعماري (جوناثان رايان) المعنون (المدينة الرحوة) عام 1974 وفيه طرح نمودج معماري مخالف لنمودج المعمار في عصر الحداثة ويرتكر هذا النمودج على الاطروحة القائلة بموت مدينة الحداثة وميلاد مدينة ما بعد الحداثة التي اصحت مجالاً خصباً لانتاج الرموز وغدت فصاءً واسعاً للتعبير عن التفردات والتمايزات والخصوصيات وهذا يدل على ان مدينة ما بعد الحداثة اصبحت موسوعة تضم مختلف اساليب العيش وانماطه.





الاختلاف) (***) (ميشيل فوكو 1926 - 1984) و(جاك دريدا) (***)
(ويل دور 1925 - 1995) و(فرانسوا ليوتارد) وتتلخص أطروحة هذا
التيار في رفض شعار التنوير وعده مجرد وهم، ولا يمكن تناول الواقع
والفكر إلا بعدهما متجزئين، أما النظريات والأفكار فهي تعبير عن ارادة
السلطة، فالواقع لا يعدو أن يكون مجرد مرآة تعكس انهيار العقل
الكلاسيكي بمختلف أشكاله.

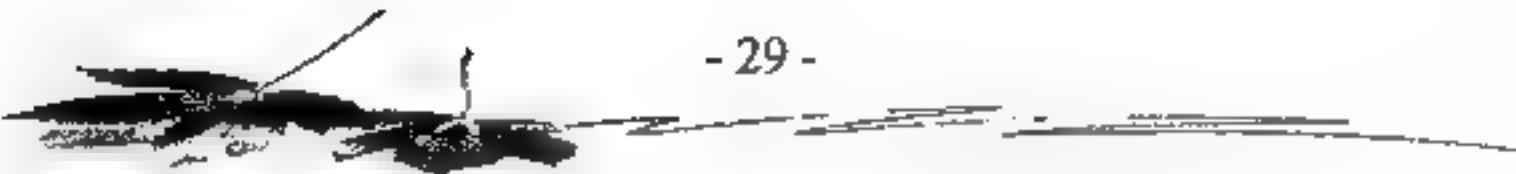
3. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي والتي عمل على تصويرها مفكرين
أمثال (دانيال بيل) (****) و (الان تورين) (*****)، فالأول: يرى أن العالم دخل
عصراً تاريخياً جديداً أطلق عليه (العصر ما بعد الصناعي) ويتميز هذا العالم
بالاهمية التي صارت تحظى بها المعرفة (الثقافية) في الحياة المعاصرة، أما
(تورين) فإنه يستعير الفكرة ذاتها ليقول: لم تعد رؤى التعبير الدينية أو
الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم بل أصبح الأمر موكولاً إلى
وسائل الاعلام والتقنية والأسواق.

(**) جيل الاختلاف: يقصد بهم الفلاسفة الذين خرجوا عن المنطق أو الذات والماهية أو فلسفة الهوية
ودعوا إلى الخروج عن دائرة البنية المتمركزة حول العقل والاهتمام بكل ما يحيل إلى الفهم والاختلاف
والغابرة.

(***) جاك دريدا: فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر صاحب نظرية التمكيك.

(****) دانيال بيل: عالم اجتماعي أمريكي معاصر.

(*****) آلان تورين: مفكر فرنسي معاصر.

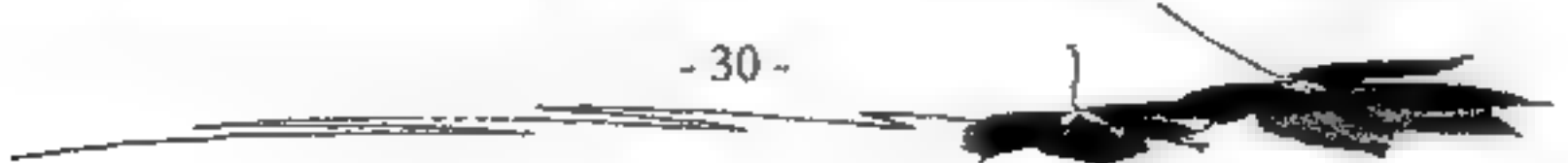




اذ ان العمارة ما بعد الحداثية تميز نفسها عن العمارة الحداثية الرفيعة من خلال التشديد على الاوليات الشعبوية، ويجد (فريدريك جيسون) إنما يعنيه "هذا الكلام، في سياق العمارة خاصة، هو انه في الوقت الذي تسعى الحداثة الكلاسيكية الرفيعة في أعمال (كوروبوزيه ورايت) إلى تمييز نفسها، بصورة جذرية عن نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه .. فإن البنائيات لما بعد الحداثية تحتفل على العكس من ذلك، بأدراج نفسها ضمن النسيج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية".

ولابد من القول بأنه من الممكن كشف العلاقة ما بين الحداثة وما بعد الحداثة ومن ثم ضرورة ادراكها على مستوى التواصل والاتصال، فمن ناحية يرى (ايهاب حسن) انه عدم وجود حد فاصل بينهما، ومن ناحية اخرى فثم امكانية لديه لتمييزهما انطلاقاً من ان الحداثة اقرب إلى الرؤية الابولونية التي لا تدرك سوى التزامنات التاريخية، اذ ان ما بعد الحداثة تميل إلى الاحساس الديونيسي الحي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة وعلى هذا الاساس يقدم (حسن) تفصيلاً لهذا التمايز انطلاقاً من ان الحداثوية تقسم بالسرد وامكانية التحديد والتعالي، والشكل والتراتيبية، والتمركز والنمط لكن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقيضه مثل رفض البنية السردية والافراط في التعدد، والمحايدة والتفكك، والفوضى والتبعثر والتحول وان لم يستبعد تعايش هذه النقائص في نزعة واحدة.

وعند الحديث عن اسباب ظهور ما بعد الحداثة فإن التحولات الكبرى خاصة الفكرية لا يمكن ان تكون نتيجة لسبب واحد بل عادة ما تحدث بسبب عوامل متعددة ومتداخلة لكن يكون من بينها غالباً عوامل اساسية وبارزة التأثير، ويرجع كثير من الباحثين اصول هذا المذهب إلى الفيلسوف الالماني



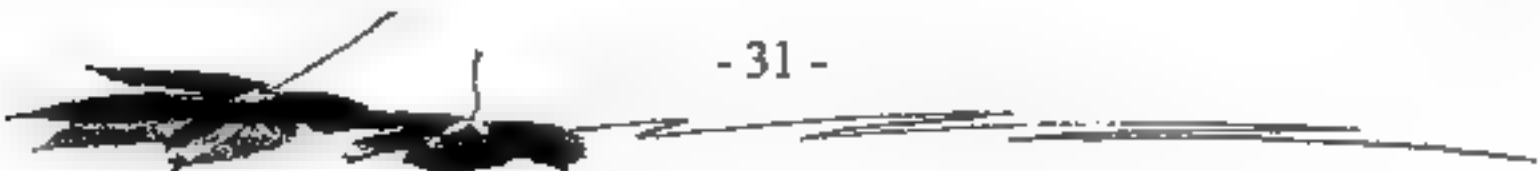


(نيتشه) الذي نادى بموت (الاله)، بمعنى موت الاعتقاد بـ (الاله) وقد حمل على المطلق فنادى بأن كل العلوم هي اعتقادات خاصة والمسألة لا تغدو ان تكون مسطورات ووجهات نظر مختلفة، وقد انتهى به الحال إلى الانهيار العقلي، كما سار على خطى (نيتشه) وتأثراً به الفيلسوف الفرنسي ما بعد الحداثي (ميشيل فوكو) الذي يعد من اعمق المفكرين المعاصرين أثراً في الفكر ما بعد الحداثي.

لقد تمثلت ما بعد الحداثة بالعدمية انطلاقاً من مقولة (نيتشه): "لقد انهارت القيم القديمة، وهذا امر غير مأسوف عليه علينا ان نصنع لانفسنا قيماً جديدة اخرى غير القيم الميتافيزيقية" ويقصد بذلك انه "لا قيمة للقيم" أي انه ما كان في المصور الوسطى مبادئ راسخة ثابتة ومثل عليا أصبحت مع مجيء عصر الحداثة عدماً لأن القيم أفقدت كل معنى او حقيقية ويجب ان نطور اشكالاً من القيم تتسم بالجدة والقوة.

لقد دعا (نيتشه) إلى التغيير وضرب المقدس والسلطة المفروضة على فكر الانسان (الفنان) التي تكبل حريته نحو التخطي والتجاوز، مع دعوة (فرويد) فيما بعد للتخلص من العقد السلطوية مهما كانت ومع دعوة (هيدجر) في استبعاد المقدس عن العالم وانسلاخه عنه ويعين (هيدجر) هذا الانسلاخ على انه "فراغ تجاه المقدس، وحالة اللاقرار حيال (الله) والالهة"، ويمكن القول بأن (نيتشه) قد جمع بين أجابتين (بارميتدس- الحضور والبقاء والثبات) و (هيرا قليطس- الحركة والتحول والصيرورة) حول تعريف الوجود وأشار إلى بلوغ الميتافيزيقيا الغربية ملء كمالها ونهاية دورتها ليطبق (نيتشه) نموذج جدل العقل كي يفجر الغلاف العقلاني للحداثة.

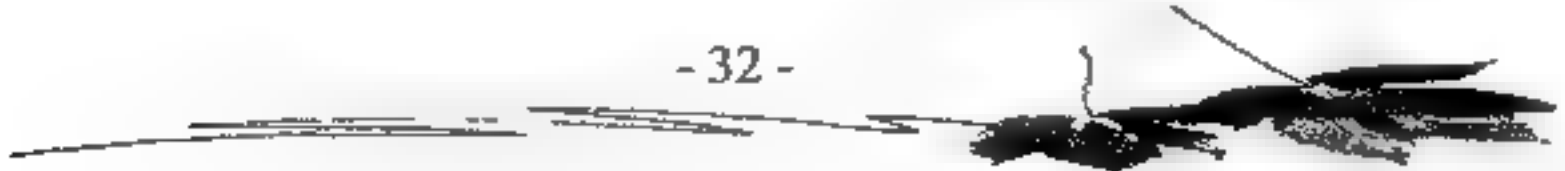
ولا بد من الاشارة إلى احتفال ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت اللاتقديرية كـمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالانموذج





الكوني وبالخطية التقدمية وعلاقة النتيجة بأسبابها وحاربت العقل والعقلانية حيث دعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وينطلق المنظور ما بعد الحداثي من انحلال مشروعية الحداثة في فهمها للتاريخ كتقدم وتقويض ما ورائية الميتافيزيقية وما بعد الحداثة ليس سوى تقويض لـ (الميتافيزيقيا Metaphysics) (*) ويحطم المنظور ما بعد الحداثي العلاقة الداخلية ما بين الحداثة والعقلانية، ويفجر أطرها الفلسفية في الفكر الغربي، ويفسر ذلك أنها تجد في (فريدريك نيتشه) سلفها الأعمق إذ يمثل نقده للعقلانية المدخل الفلسفي لما بعد الحداثة، وعلى حد تعبير (هابرماس) في (الخطاب الفلسفي للحداثة) مفترق الطرق التي تفرعت عنها نظرية ما بعد الحداثة الراهنة

(*) (الميتافيزيقيا Metaphysics): كلمة الميتافيزيقيا تطلق على مجموعة بحوث أو مقالات (أرسطية) كتبت باللغة اليونانية، وهي عدة كتب أي فصول جمعت في كتاب واحد، ومثل ذلك كتب (أرسطو) (علم الطبيعة physics) و(علم الأخلاق Ethics) و(علم = السياسة Politics) و(علم الاقتصاد Economics)، واطلقت كلمة الميتافيزيقيا على كتاب (أرسطو) الرئيس المسمى بهذا الاسم مع أنه لم يستخدم هذه الكلمة على الإطلاق فهي لم تظهر في العصر الهليني وإنما ظهرت في (العصر اهلستيني Hellenistic Age) عندما قام (اندرونيقوس Andronicus) حوالي (60 ق م) للمدرسة (المشائية peripateticism) وهي لقب أطلق على المدرسة الأرسطية بسبب اللقاء (أرسطو) دروسه على تلاميذه وهو ماشي في حديقة الليقون، وصنف (اندرونيقوس) الرئيس الحادي عشر لهذه المدرسة في (روما) كتب (أرسطو) وترتيبها وشرها مع شرح للمدرسة الأرسطية، ووجد هناك مجموعة من بحوث (أرسطو) في الطبيعة (الفزيقا) فاطلق عليها اسم (ميتافيزيقيا Metaphysics) أي ما بعد، و(فزيقا Psics) أي علم الطبيعة، وإنما الكتب التي تلت كتب الطبيعة لكنها مع تطور المصطلح أصبحت وصفاً للموضوعات التي يدرسها العلم الذي يدرس تجاوز الظواهر المحسوسة (الوجود ومشتقاته) (الحوهر، العرض، التغير، الزمان والمكان، الوجود الإلهي).

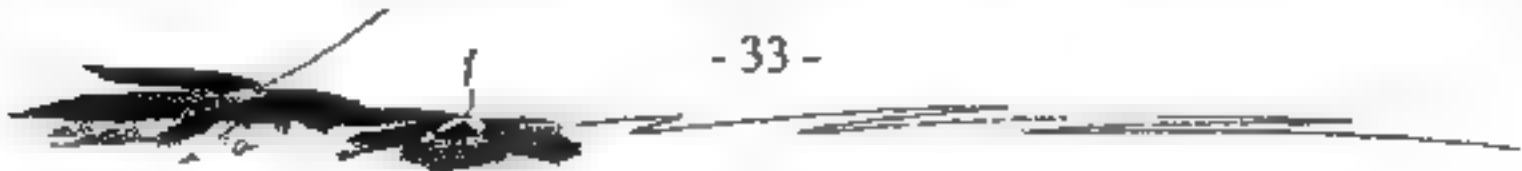




بخطيها: الخط الاول الذي يمثل السلطة كما تطورت لدى (فوكو)، والخط الثاني نقد الميتافيزيقيا الذي ورثه (هيدغر) و(دريدا)، بينما يلتقي فلاسفة ما بعد الحداثة في توجه عام هو محاربة النزعة الانسانية التي قامت عليها الحداثة الاوربية والتاريخ، ومن ثم سقوط العقل النظري الكلاسيكي الموروث منذ ازمة الحداثة الاولى وهي في نهجها تعكس الازمة التي وصلت اليها الامبريالية في عهد التكنولوجيا وقد شهدت تيارات ما بعد الحداثة، سلسلة من التوظيفات والاقتباسات وبمختلف الأساليب، وبالذات في فن الرسم ووفقاً لهذا يمكن النظر الى إشراك مفاهيم الجمال وتداولياتها، كبنى فكرية وبنائية ومن الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين الفكره وإنتاجية الشكل بتعبيراته الاشارية في بنية العمل الفني.

و(نيتشه) كما يصفه بعضهم "نبي ما بعد الحداثيين ورسولهم" قد أسس لتيار خاص به يسعى إلى تقويض بدايات العقلانية الغربية وكل الاشياء الملازمة لها عن طريق رفضه للقول بمنطقية الوجود او الايمان بغائية الكون ذلك لان النماذج المنطقية التي يثبتها فلاسفة (الميتافيزيقيا) لاتعدو سوى اوهام يصرون على معاشتها من اجل حفظ تماسكهم الوجودي.

ويمكن القول بأن (نيتشه) ساهم في هدم الفلسفة وتفكيكها واصبح الميتاخطاب التقليدي لا يكون شرعية فكرية للحداثة او ما بعد الحداثة، ويقول (ليوتار) بأن ما بعد الحداثة يكون جحوداً وشكاً بالنسبة للميتاسردية، فما بعد الحداثة يمثل، بالتعبير الامريكي التحولات العميقة التي حدثت في الثقافة وقواعد اللعبة العلمية والادبية والفنية وتمركزت حول الميتاخطاب، والميتاسردية التي كونت تاريخياً الغطاء الشرعي للفكر من خلال الفلسفة، فهو يرى لكي يصل الانسان إلى مرتبة الرقي والتقدم عليه ان يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه وان يحطم الاصنام التي وعا عليها، فهذا التخطي وذلك التحطيم انما

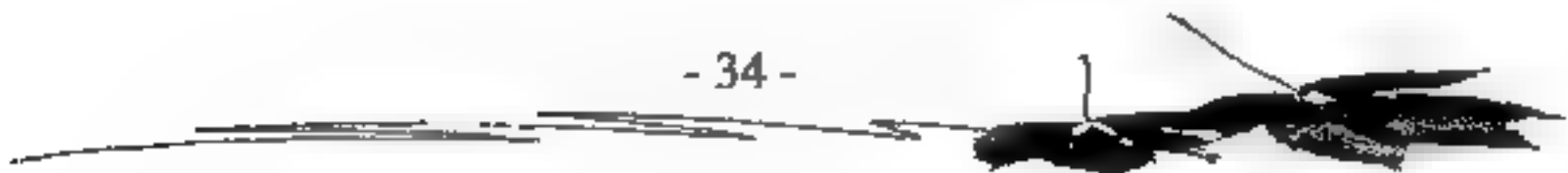




هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية وانكار لكل مصدر للقيم مغاير للانسان ذاته، وهذا الانكار يتمثل باصنام الاخلاق واصنام الدين واصنام الفلسفة ، وقد تضافرت دعوات (نيتشة) للتغيير وضرب المقدس والسلطات المفروضة على فكر الانسان، الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز، وهذه تضافرت وانسحبت مع دعوة (فرويد) للتخلص من العقد الابوية والسلطوية مهما كانت، ولذلك عملت هذه إلى تغيير كامل في القيم والتوجهات الغربية حتى التطرف للوصول إلى أعلى مناطق الحرية والسمو الانساني التي تجلت في فن ما بعد الحداثة الذي حاول بعدميتها ان يستحدث مفاهيم جمالية وشكلية وخامات ومواد جديدة تصل بعضها إلى الاكتفاء بالتغريب وحده .

لقد اتسمت ما بعد الحداثة بالرخص والسوقي مثل مسلسلات التلفاز وثقافة الاعمال المبتذلة والاعلانات وعروض الترفيه اضافة إلى قصص الرعب والروايات الغرامية وروايات الخيال والفتازيا.

أن تشكيل ما بعد الحداثة تمثل بكيفيات مختلفة للسمي وراء الجذاب وكل ماثير الدهشة لتدمير مبادئ الفن المتوارثة وهذا ما جعل الفنان يتخلى عن ادوات الرسم وكل الوسائل التقليدية المتعلقة باللوحه والبدء بأبتكار اساليب جديدة ومتنوعة واستعمال تقنيات غير مألوفة فنياً بأدخالها إلى السطح التصويري واي شيء حتى المبتذل والمهمش، من الممكن ان يصبح عملاً فنياً وهذا ما جعل العمل الفني يقرأ بسرعة ويستهلك (ينسى) بسرعة لان المواد والخامات المستخدمة لها نظام تعبيري لا يمتلك الديمومة او الاستمرار لانها تمتلك خاصية الزوال.





الاتجاهات النقدية الحديثة

البنائية(*)

حركة نقدية ساهمت في الانفتاح على فنون ما بعد الحداثة منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين احتوت سياقات التعبير ما بعد الحداثوية واستقطبت المناهج البحثية للادب والفن والثقافة، فالبنائية منهج فكري وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الانسانية واشتهرت انظمتها التعبيرية في مجال علم اللغة والفقه ويمكن القول بأن لفظ بنائية اشتق من بنية وكل ظاهرة، انسانية كانت ام ادبية تشكل بنية ولدراستها يجب علينا ان نمككها إلى عناصرها المؤلفه منها دون النظر إلى أية عوامل خارجية عنها، إذ اهتمت البنائية في اول ظهورها بجميع نواحي المعرفة الانسانية ثم تبلورت في ميدان اللغة والنقد الادبي.

ومن الممكن تحديد الاتجاه العام للبنائية بوصفه مناقضاً ومناهضاً للتفكير القائم على التجزئة والتفتت او ما يسمى بالتفكير الذري نسبة إلى الفلسفة الذرية التي تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة أي ان الاتجاه العام في البنائية: هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر، مجتمعة ام منفصلة وتفسر لنا علاقاتها مع بعضها البعض.

(*) البنائية: ان كلمة Structure مشتقة من العمل اللاتيني (Struere) بمعنى يبني او يشيد وحين تكون للشيء سية (في اللغات الاوربية) فإن معنى هذا أولاً وقبل كل شيء انه ليس بشيء (غير منتظم) له صورته الخاصة ووحدته الذاتية وهنا يظهر ضرب من التقارب بين معنى (بنية) ومعنى (صورة) مادامت كلمة (بنية) تحمل معنى (المجموع) او (الكل).





ولابد من الإشارة إلى أن البنيوية لا تلتفت إلى طبيعة العمل الفني وإنما تقوم بانتقاء المتغيرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة، فالعناصر والعلاقات التي تضعها البنيوية منفصلة عن الفن، إنها ليست علاقات خاصة داخل الصورة الفنية وإنما تخطيطات عامة وإن دعائم هذه الروابط خارجة على النطاق العام المستخدم في الفن مما جعل البنيوية تنادي بالنظام الكلي المتكامل أو المتناسق الذي يوحدنا مع بعضها البعض.

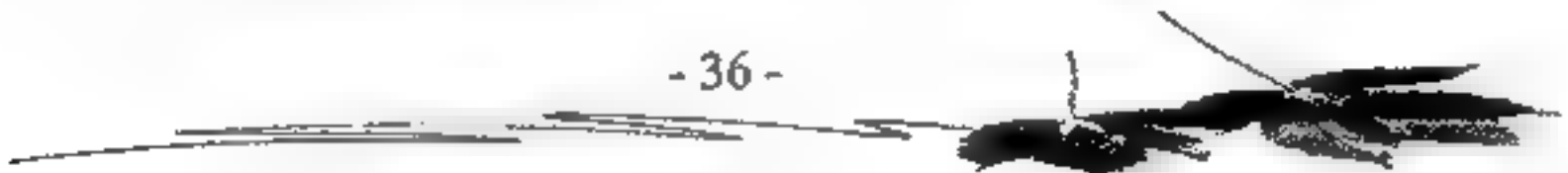
لقد فتحت البنيوية أمام الفكر البشري المعاصر آفاق جديدة ذات أبعاد واسعة وأصبحت بمثابة اللغة الشارحة لكل حضاراتنا المعاصرة، وقد أعلنت البنيوية (موت الإنسان) و(موت التاريخ) و(موت الفلسفة) (موت الذات)، فالبعض يرى أنه ليس لمثل هذه الحركة أي شأن يذكر في الحضارة البشرية المقبلة في حين يرى البعض الأخرى حركة علمية ذات دلالة فكرية هامة.

إن البنية تحاول التعبير عن الكيان الداخلي لظاهرة ما أو التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء.

لقد عالجت أساليب التعبير في البنيوية بنائية التكوين العام بطرق نقدية وتشير إلى أن كل شيء في الوجود عامة والإنسان خاصة هو بناء متكامل يضم ابنية جزئية تجمعها علاقات محددة تعطي للشيء بناءه.

لكن البنيوية واجهت نقداً لاذعاً ويعد (سارتر) من أوائل الذين هاجموا (شترأوس) فقد رفض مفهوم الابنية العقلية اللاوعية رفضاً يتصل بأنكاره وجود اللاوعي أصلاً، أذ يهاجم (سارتر) البنيوية من وضع ماركسي لأنه دارساً متعمقاً في (ماركس).

ويمكن القول بأن (كلود ليفي شترأوس) أشار إلى أن البنية تحمل طابع النسق أو النظام لأنها تتألف من عناصر إذا حدث أي تحول في أحدها يحدث



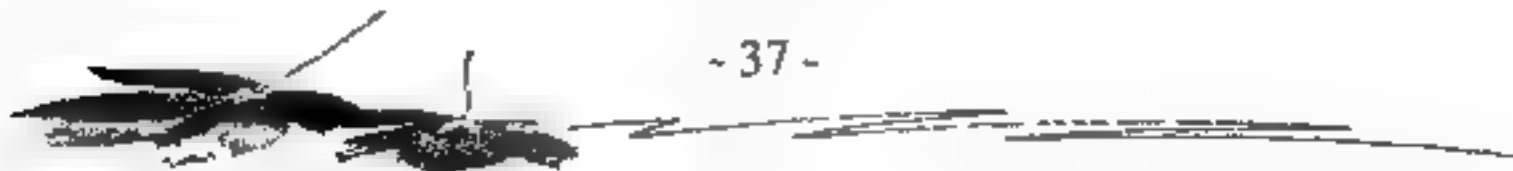


تحول في باقي العناصر الأخرى، وانطلاقاً من آراء (نيتشه) في نهاية القرن الماضي (موت الآلهة) هلقد جاء فلاسفة البنيوية للإعلانوا (موت الإنسان) وينادوا بأن الموجود البشري هو الآن في النزاع الأخير وكان طبيعياً في عصر احتضار الإنسان - أن تظهر في آفاق جمهورية البشر رؤى تعبيرية جديدة أصبح فيها للإنسان الآلي (الوهمية) جديدة تتناسب مع روح العصر فكان قيام البنية " لكي تعلن أنها وحدها الأنا الأعلى " ولم تلبث أن أصبحت (تقليعة) أو (موضة) أو (بدعة) تترد أساليبها التعبيرية على كل لسان.

لقد اهتمت البنيوية في أول ظهورها بجميع نواحي المعرفة الإنسانية ثم تبلورت في ميدان دراسة اللغة والأدب، وبعد (سوسير) الرائد الأول للبنيوية اللغوية وفي مجال الاجتماع برز كل من (الفي شتراوس ولوي التومير) أما في مجال علم النفس فقد برز كل من (ميشيل فوكو) و(جاك لاكان) اللذان وقفوا ضد الاتجاه الفردي في مجال الاحساس والادراك، فالبنيوية نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960 - 1966 في فرنسا فهي ليست مدرسة أو حركة بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة يتألف من سلسلة عمليات عقلية تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته.

يتميز التعبير لدى (فوكو) بأنه بلا مركز فـ (فوكو) يرفض بأنساق يفوق مانجده عند (نيتشه) - كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح " معنى " خاص للحياة البشرية إذ يشير (فوكو) إلى أن البنيوية تسعى إلى تفادي بحث هذه الازمة بالانغماس في كل ما يتعلق بالنظم والتزامن والتطور، بالعلاقة والسبب، بالبنية والتاريخ.

إن التعبير لدى (فوكو) تركزت على كل ما هو مهمش كالجنس والنبوذ والمشاكل الاقتصادية والاجتماعية كما تركزت أساليبها التعبيرية على



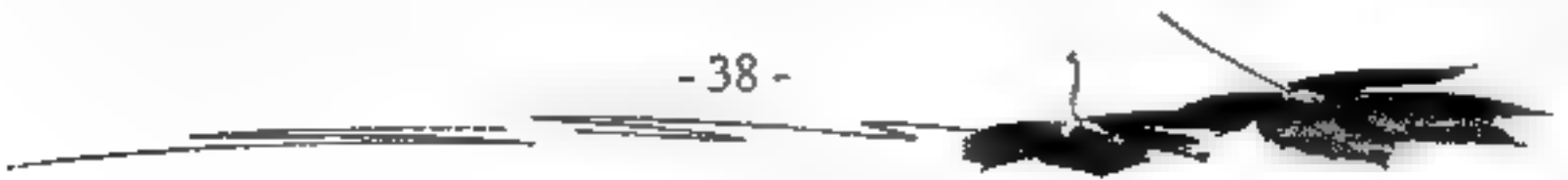


محور القوة كمحرك للتحويلات التطورية في أي مجال من مجالات الحياة ويرى بأن المعرفة تمنح القوة للسيطرة على العالم والناس وكل عصر جديد يخلق الاطار الفكري الخاص به ليبر عن نظرتة للعالم بطريقة لاشعورية .

اذ ينتمي (فوكو) إلى حقبة ما بعد الحداثة وتحديداً جيل الاختلاف والمغايرة وهو لا يوجه اهتمامه نحو القضايا الكبرى بل يؤكد الهامش كونها قضية اساسية للانقلاب المعرفي الجديد، اذ انتقد الحداثة وعدّها منتجة للهيمنة والسيطرة واهمالها العالم الداخلي للانسان واهتمامها بمعطيات التعبير المادية والخارجية ومحاولة اخضاع الطبيعة لقوانين العقل، ويعد (فوكو) الفيلسوف الاكثر شهرة واثارة في القرن الماضي ويصر على وصف نفسه بـ(النيتشوي) ويرفض تمسيته بلقب (البنوي) ويصف البعض كتاباته بأنها ساخرة وعنيفة وتمتلك تعبيراً يجعل منها نسقاً ثقافياً متميزاً.

ان اعلان (فوكو) موت الانسان لا يكرر صدى كلمات (نيتشه) عن موت الاله فحسب بل يؤكد موت الاله القديم في الانسان الجديد الحداثوي صنع عصر الانوار اذ ان موت الانسان يشكل في فكر وفن ما بعد الحداثة تدميراً لاحد المراكز المرجعية الثابتة التي تمدنا بالمعرفة والوجود، وهو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده وبالتالي رفض اعطاء معنى ثابت إلى الاشياء .

ان (فوكو) ينقد العقلانية الغربية من خلال الاهتمام بمعرفة الوجود الآخر للعقلانية الغربية الذي هو مؤسسات السجن، والعقاب، والمريض، والممارسات التي يقوم العقل الغربي فيها بتهميش وابعاد الآخر، وترويض الجديد الفرد من خلال هذه المؤسسات التي تمارس السلطة، اذن العقلانية والحداثة الغربية في نظر (فوكو) وليدة القمع وهي غير عقلية، وبديل (فوكو) يتمثل في خلع القداسة التي احاط بها الغرب العقل، والانسان عند (فوكو) حدث معرفي



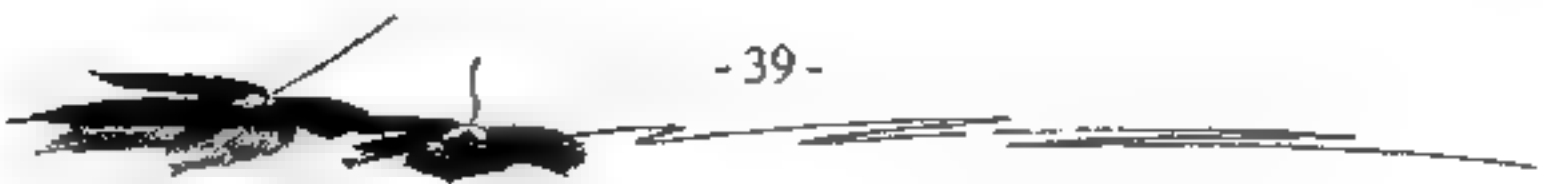


مؤقت محكوم عليه بالزوال عندما تبدأ المعرفة بالتصدع والانحيار (فالإنسان اختراع تظهر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده وربما نهايته القريبة).

أن البنيويون حاولوا فهم الواقع الانساني من خلال مظاهر الثبات والاستقرار فيه وحاولوا ادراك ذلك الواقع من خلال النماذج التي يشرحون بها الظواهر بمعنى انهم ركزوا على الجوهر الداخلي للعمل الفني والتعامل معه بدون أي افتراضات خارجية لكونه عملاً مستقلاً له نظامه ووجوده الخاص به وهذا ما جعل تشكيل ما بعد الحداثة تعمل على اطر واسعة من البنيوية، أذ فادت من المنهج البنيوي القائم على التحليل فضلاً عن الشمولية وتحليل الظاهرة إلى عناصرها وابراز الكيفيات التي تبني عليها دون الإشارة للمنتج (المؤلف)، أذ اتجهت البنيوية إلى دراسة بنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الاشكال، فالبنية انتظام ذاتي يقوم على اساس قوانين داخلية مكثفية بذاتها، أذ ان ولادة تيارات ما بعد الحداثة وجدت ارضية خصبة في البنيوية وباقي الحركات النقدية الحديثة.

لقد اعلن البنيويون (موت الانسان) وبدؤا يتحدثون عن (البنية)، (النسق)، (النظام) و(اللغة) بدلاً من (الذات) و(الانسان) و(التاريخ)، أذ تمثل البنية قطيعه ابستمولوجيه مع كل فلسفة تتخذ نقطة انطلاقها من "الذات" او "الكوجيتو" ويمكن القول بأن البنيويون يسعون وراء التماثل والتجانس في الكينونة الخطابية.

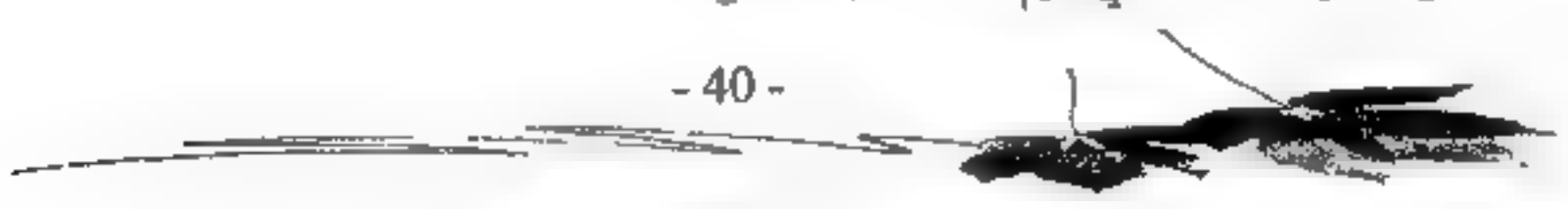
لقد حاول انصار البنيوية تبرير وتفسير عيوبها وحاول كثير منهم تجاوزها وتطويرها حتى تعود إلى مكانتها العلمية لانها لاتعمل لوحدها في نظام مغلق وتمحورت الاتهامات السلبية حول القضايا التالية:





1. ان البنيوية ليست علما وانما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوماً بيانية وجداول متشابهة تخبرنا عما كنا نعرفه مسبقاً فهي ادى ضار يسلب الادب والنقد خصائصهما وسماتهما الانسانية.
2. ان البنيوية تتجاهل التاريخ فهي وان كانت اجرائية فاعلة جيدة في توصيفها ما هو ثابت الا انها تفشل في معالجتها الظاهرة الزمانية.
3. لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد فهي تتعامل مع النص على انه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة وانه منفصل عن سياقه وعن الذات القارئة.
4. ان البنيوية في اهمالها للمعنى تعادي النظرية التأويلية (الهرمينوطيقيا) (*) فالبنوية تتسم بالخصائص الثلاث (الكلية، التحولات، والتنظيم الذاتي) فالمقصود " بالكلية " هو ان البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل) بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، والمهم في البنية هو العلاقات القائمة بين العناصر وعمليات التأليف بينهم، أما " التحولات " فهي ان المجاميع الكلية تتطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق او المنظومة خاضعة في الوقت ذاته لقوانين البنية الداخلية دون التوقف على اية عوامل خارجية، اما السمة المقصود بها " التنظيم الذاتي "

(*) هرمنوطيقيا (علم التأويل) : مصطلح يوناني الاصل يشير الى عملية التفسير اذ اربط المصطلح بعدم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر واصبح مجازاً معرباً يصل بين علوم متعددة تتلاقى فيها مع بعض حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية التي تصل بين النص المفسر والانظمة التي تقوم عليها عملية التأويل .

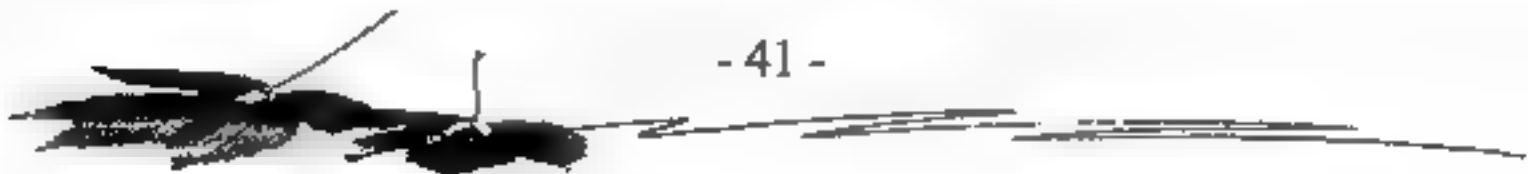




فهي ان بوسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها وهذا ما يحفظ لها وحدتها وتحافظ على بقائها ويحقق لها ضرباً من " الانغلاق الذاتي".

أما قواعد البنيوية فهي كالآتي:

1. تحليل كل بناء إلى جزئياته التي يتكون منها والكشف عن العلاقات ثم إعادة تركيبها.
 2. تحديد اتجاه عملية التحليل والتركيب لكل بناء.
 3. دراسة الظواهر بدون تاريخ قبل البنية.
 4. منح اللغة دوراً بنائياً.
 5. الجزء لا يعكس خصائص الكل.
 6. اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء ممثلاً بالعلاقات.
- أذ يمكن تعريف "البنية" على أنها: "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها ولا يمكنه ان يكون الا بفضل علاقته بما عداها فهي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة معقولة تلك المجاميع الكلية من جهة أخرى.
- وفي اواخر السبعينيات وعلى مدى الثمانينيات تعرضت البنيوية للهجوم من جانب من يطلقون على انفسهم بـ (ما بعد البنيويين) الذي اتهموها او صوروها بأنها محاولة علمية لاختزال اللغة والادب ووصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النصوص ان تتجاوز بها عمل الشفرات وكل هذا الاتهام ظالم لان البنيوية لم تعتمد إلى وضع نظم مطلقة للشفرات.
- وهكذا فإن البنيويون ركزوا على الجوهر الداخلي للعمل الفني وضرورة التعامل معه دون أي افتراضات سابقة مثل علاقته بالواقع الاجتماعي او بالحقائق الفكرية، لان العمل الفني له وجوده كونه بنية مستقلة تتألف من شبكه من العلاقات تكشف عن انظمته التعبيرية العميقة في العمل وتركز على أهمية البنية





ونظامها المتكامل لان مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنه وفق مبدأ اولوية الكل على الجزء.

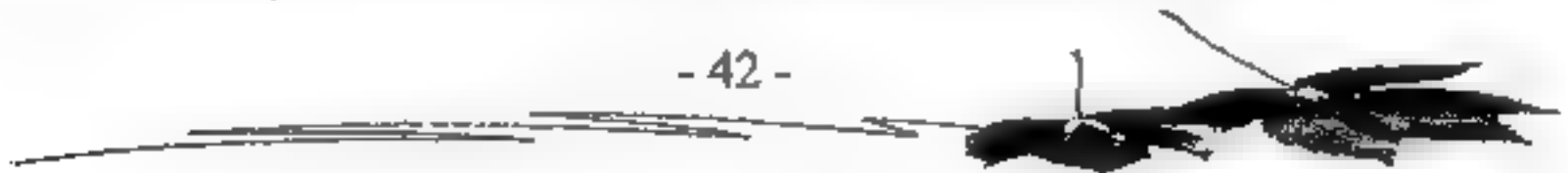
التفكيكية

تعد التفكيكية الحركة الثانية بعد البنيوية في حيثيات النقد الادبي اضافة إلى كونها من مناهج النقد الحديث الاكثر اثاره وجدل بين المذاهب النقدية فكلمة (تفكيك) تعني "تهديم او تهشيم او تخريب" وهي دلالات مقترنة بالاشياء المادية، اما المعنى الدلالي العميق لها فهو يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية واعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً إلى الالمام بطروحاتها التعبيرية المضمورة فيها، واما معنى (التفكيك) في الاستعمال الشائع فيعني التفكيك النقدي للتقليد والصيغ التقليدية للفكر.

تعد التفكيكية حركة طليعية تحتفل بها ما بعد الحداثة في الفلسفة خصوصاً وتقوم على تفكيك تدميري لكل الانظمة والمعرفة عبر ردها إلى عناصرها وبيان وجوه الاستبداد في ربطها او جمعها معاً.

والتفكيك هو ما يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) والذي اشار من خلال طروحاته إلى تقويض^(*) ما ينطوي عليه الفكر الغربي من تقابلات ثنائية مثل (المعنى واللامعنى، المركز والهامش، السطح والعمق، العقل والجنون).

(*) التقويض مصطلح اطلقه (دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمة الفكر العربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى الان، وبعضهم نقل المصطلح إلى العربية تحت اسم (التفكيك) لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) رغم ان التقويض اقرب من التفكيك إلى مفهوم (دريدا).





ان جوهر التفكيك لدى (دريدا) هو غياب مركز ثابت للنص (العمل الفني)، أذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم قراءة موثوق بها بل ان ما هو مركزي او جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءات اخرى.

ويمكن القول بأن التفكيكية اهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية ان لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية لكن الفلسفة هذه التي ارساها (دريدا) مازالت موضع خلاف كبير لنقاد الادب وان كانت اهم عناصرها ذات فائدة مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص والتحرر من اعتبار النص مطلقاً مستقلاً بعالمه.

ان التفكيك كما يرى (دريدا) - حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه، أذ اننا نفكك بناءً لنبرز بنياته او اضلاعه او هيكله اما البنية التي لا تفسر شيئاً فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة، أذ يشتغل التفكيك على ثنائية "الحضور - الغياب" ومن خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب الفني ما بعد الحداثي فالحضور حسب التفكيك رهينة مرئية والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الفائرة ونعني به المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة فيتجاوز مع القارئ ويتجاوز القارئ معه، هالتفكيك يسمى إلى زعزعة المعنى الثابت، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى فهو كفيل بنسف كل النصوص والانظمة الموحدة وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة (الحضور والغياب - الكلام والكتابة - العقلاني والعاطفي - الحياة والموت) لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى ادوات لايضاح البنية الجوهرية للفكر الانساني والثقافة

لقد سعى (دريدا) بنظامه التفكيكي إلى تمكيك المعنى كون العمل الفني فضاء مفتوح وساحة تباينات وهو مجال للتعارض وحيز للتشتت والتهميش اذ





يتولد عن القراءة دوماً تفكك المعنى أو (انفجار المعنى) وتفكك البنى وتشظي الهوية.

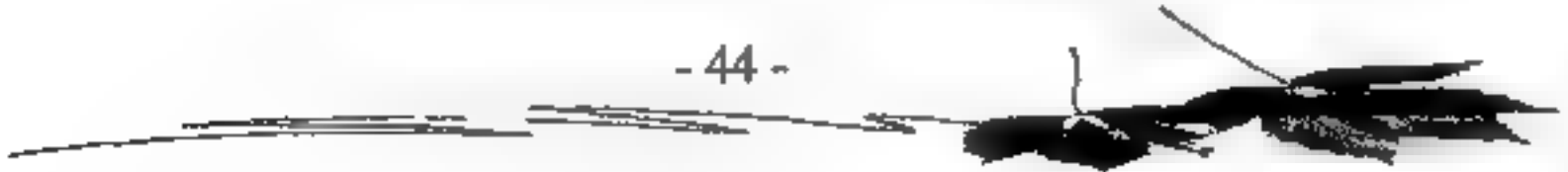
ومما يستحق ذكره بأن التفكيكية نشأت في أواخر الستينيات وكانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة في البنيوية نفسها وقد لاقى مشروع التفكيكية رواج مع المزاج الثقافي الأمريكي خاصة وطبق (دريدا) مشروعه على الثقافات المختلفة ومنها الفنية لمعرفة قدرة النصوص على تفكيك الحضور الميتافيزيقي وهدمه وما تقوم به التفكيكية هو هدم التراتيبات (معقول/ محسوس - روح/ مادة - دال/ مدلول - جوهر/ مظهر - باطن/ ظاهر ...).

فلا وجود إذاً لنص متجانس فالنص يحوي في داخله عناصر تفككه لأن التفكيك تدمير للمركزية الأوروبية والتبشير بثقافة مغايرة من خلال الشك بكل الأنظمة والتحول إلى لا نهائية النص.

لقد كان تشكيل ما بعد الحداثة صدى لفلسفة التفكيك إذ لا يمكن إعطاء تفسير أو تأويل ثابت للعمل وعليه فإن ما بعد الحداثة ارتبطت بمفهوم التفكيك/ تفكيك مراكز الدلالة وبور المعنى فكانت تجسيد لروح العصر ككون الخطاب التفكيكي غير متناه من الدوال فلا معنى يظل حبيس الدوال، ولهذا فالتفكيكية عملت على تفسير الفهم الجمالي للأشياء واسقاط الحواجز بين الاجناس الفنية والفلسفية.

تمثلت معطيات التعبير بأشكال مختلفة فموت المؤلف، وانتقاء القصيدة وغياب المركز الثابت، واللعب الحر للدوال، تعدد القراءات، التناص^(*)،

(*) التناص: هو إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الاسامية لنص ما .





الآثر^(**)، التشتت^(***) وتدمير الفن، إنما تمثل استراتيجيات التمكنية ولها اشتعالاتها في تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة.

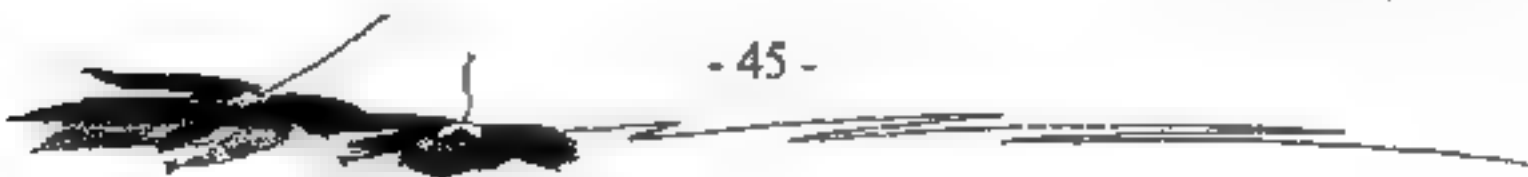
نظرية المتلقي

نظرية ذات تضرعات عديدة ظهرت في ألمانيا في أواسط الستينيات وأهتمت بالقارئ أو المتلقي وركزت على دوره كذات داعية لها نصيب عظيم في النص / العمل الفني وإنتاجه كون المتلقي أحد أساسيات التفكير، وتعود جذور نظرية المتلقي إلى أصول معرفية تتحدر من الفينومينولوجيا^(*) أو الفلسفة الظاهرانية وأغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة عن طريق أعلامها (هوسرل، انفاردن...)، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم فأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ولأسبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي

(**) الأثر: من مقولات التفكير الأساسية ينأى من غياب الشيء عن موضعه فالأثر ليس حضوراً ولكن ظل حضور، يتصدع ويتقل ويتأجل وإن ما أكدته التفكيرية وما حولته إلى هدف هو أن (النص) يدخل في عمليات إنتاج متواصل حتى بغياب مبدعه وهو بنية آثار لا نهاية لها تتبع سلسلة من الاحالات اللامتناهية يقوم الأثر بأجتياع علاماته محولاً عملياتها إلى أثر لامتناه.

(***) التشتت (الانتشار) : يعني تشظي المعنى وتكاثره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا الانتشار المتناثر ليس شيئاً يستطیع المرء إمساكه والسيطرة عليه وإنما يوحى به (العب الحر) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة تبحث المتعة وتثير عدم الاستقرار ويأخذ هذا المصطلح لدى (دريدا) بعداً خاصاً يركز على فيضان المعنى.

(*) الفينومينولوجيا. علم كلي شامل ومنهج فلسفي وصفي جديد، وهي الفلسفة الأولى وهدفها إدراك الماهيات في الشعور ووضع الأسس العامة لكل المعارف والعلوم الممكنة التي تبدأ منها الفينومينولوجيا كونها علم شامل للمعرفة





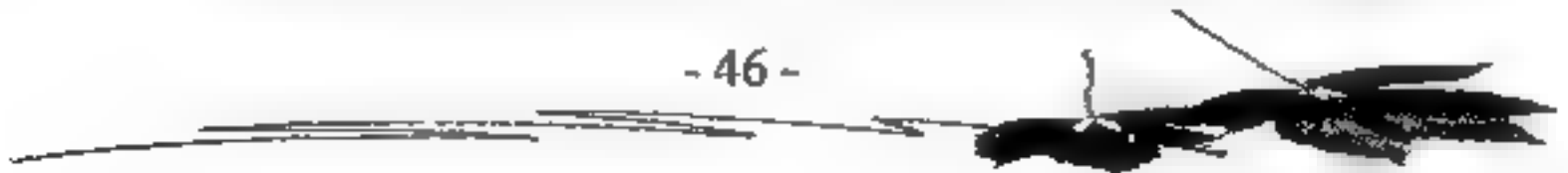
خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها وابرار المفاهيم الظاهرانية في اتجاه جمالية التلقي هي (مفهوم التعالي^(**) - القصدي^(***) او الشعور القصدي).

تشير طروحات التعبير لأبرز معطيات نظرية التلقي في ان كل من المعنى والشكل في العمل الفني ينتجان من التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من انه قد تعلم اهدافاً ووظائف وعمليات الادب او الفن فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الآخرين في المجتمع فأساليب التعبير في المعنى والشكل ليست خصائص مقتصرة على العمل الفني بل خصائص يقوم القارئ باكتشافها كونه المبدع المشارك للعمل ومعناه.

أذ ينطلق التعبير في نظرية التلقي من العلامة بوصفها دالاً تريد ان تقول شيئاً، ولكنها لا تستطيع فينوب عنها المتلقي لينطقها بصوته ويعبر عنها بفكرة، وان النص يولد مع القراءة او كما يقول (بارت): " ان النص لا وجود له في غياب المتلقي" وبذلك تنقل انظمة التعبير لنظرية التلقي القراءة من سلطة النص (عند

(**) تعالي: هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، ويقصد به (هوسرل) ان المعنى الموضوعي يشأ بعد ان تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد ان يرتد من عالم الحسوسات الخارجية المادية الى عالم الشعور الداخلية الخالص وهذا يعني ان ادراك = معنى الظاهرة قائم على الفهم النابع من الطاقة الذاتية الحاوية له وهذا ما يصطلح عليه بالتعالي، لكن (انغاردن) عدل من دلالة التعالي ويعني لديه ان الظاهرة تطوي على بنيتين: ثابته وهي اساس الفهم واخرى متغيرة (مادية) تشكل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي .

(***) القصدي او الشعور القصدي او الانية: يرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية ، والمعنى لا يتكون في التجربة السابقة بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني .





دريدا) إلى سلطة القارئ عند جماعة المتلقي وهنا يتم الوقوف على مسألتى التأثير والتأثر في ضوء ماذهب إليه (ايزر) من ان عملية القراءة تعتمد شيئين متبادلين.

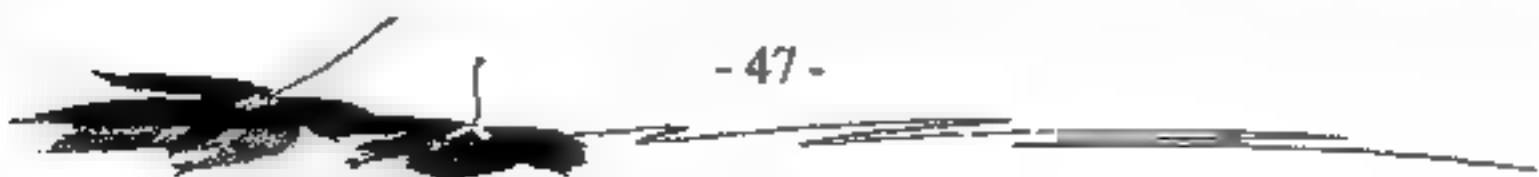
أ. المتلقي من النص إلى القارئ حيث يقدم النص للقارئ معلومات وإشارات مختلفة.

ب. الاتصال من القارئ إلى النص حيث يضيف القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص المقروء.

وتتم القراءة عبر آفاق توقعات مختلفة تاريخية وثقافية تنقلها اللغة للآثر إلى النص بوصفها مرجعيات يسجلها لاشعورياً ولعل أهم مأخذ يوجه لنظرية المتلقي يعود إلى اعتمادها على المتلقي دون العناصر الفنية الأخرى حيث يملى المتلقي ذاتيته على النص مهما حاول ان يكون موضوعياً.

ان المتلقي للعمل الفني لا يفسر العمل بطريقته بل يعيد قراءته وتشكيله لأن العمل الفني ليس مغلقاً ويتحمل قراءات متعددة بمعنى ان كل قراءة هي صحيحة إلى ان تفكك القراءة نفسها بنفسها او ان تأتي بقراءة أخرى تفككها لتصبح اساءة قراءة، أذ ان المتلقي او القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه ولا يوجد نص أو لغة أو علاقة أو مؤلف.

أذ تختلف القراءة للنص الواحد باختلاف المناهج النقدية المتعددة وباختلاف انظمتها التعبيرية المستخدمة في تلك القراءة (الظاهرانية، البنيوية، السيميائية، والتفكيكية) والتي ترتبط فيما بينها بعملية التأويل النصي وإنتاج معاني متعددة ويمكن القول بأن آلية القراءة تقوم على مبدأ توحيد آلية القراءة الحديثة بالاعتماد على بعدين (النص / القارئ) والتي تجعل عملية الفهم من بنى النص ذاته وبالتالي تصبح عملية متقدمة في إنتاج المعنى دون التوقف عند حدوده والانتهاه به، لهذا عنيت طروحاتها بوعي القراءة والقارئ (المتلقي) ومايخرج منهما من علاقات ذات استجابات متباينة بتباين المتلقين انفسهم لتكشف عن الجوهر



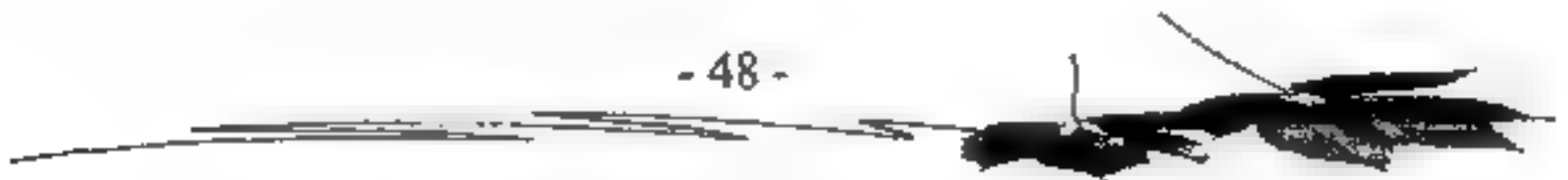


النصي (المعنى) لتصله إلى فضاءات حوارية ذات اشتغالات خصبة وطرق تعبير متجددة تتوقف على دور المتلقي في تفعيل هذه الجدلية لا من خلال وجوده الفردي بل من خلال ذائقته وتجاربه الجمالية بفعل تراكم الخبرات القراءاتية.

لقد ظهرت نظرية التلقي (الاستقبال) لتقدم اعتراضاً على الفهم البنيوي للادب كما في نقد استجابة القارئ إلا أن التلقي اختلفت بكونها نظرية تعنى بالفهم لا القراءة فحسب، وهي ترى أن الفهم وليس القراءة أو التأويل في الرموز والشفرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم بشكل فعال في بناء المعنى، أما نقد استجابة القارئ لا يحمل طابع النظرية النقدية وإنما يركز على عملية قراءة العمل الأدبي، إذ ينقل نقاد استجابة القارئ اهتماماتهم من العمل الأدبي بوصفه بناء منجزاً من المعاني إلى استجابات القارئ وبهذا يتحول العمل الأدبي إلى نشاط عقل القارئ.

أما مفهوم (التفريب) فإنه يشير إلى خاصية بين القارئ والنص ويمكن الإشارة إلى أن أداة الفن هي أداة "تفريب" الأشياء وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته لأن عملية الإدراك في الفن غاية في ذاتها، ولابد من إطالتها فهناك وظيفتين للتفريب لهما فاعليتهما فمن جهة تلقي هذه الأداة الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء نقدي جديد وهذا ما يقترب مما قصده (برتولد بريخت) بما سماه بـ (جوهر التفريب)، ومن جهة أخرى فإن الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه فهي ترغم القارئ على تجاهل التصنيفات الاجتماعية وتوجد انتباهه إلى عملية التفريب.

وهكذا فإن نظرية التلقي تعتمد على (النص والقارئ) لأن المتلقي له نصيب في النص وإنتاجه وتداوله، أما المعنى فلا يوجد في أي جزء من أجزاء النص





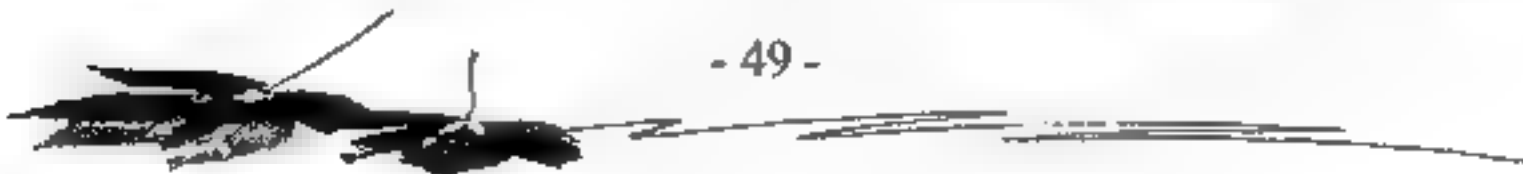
بل يقوم القارئ باستخراجه من اغوار النص عبر ملء المجوات لإنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي انطلاقاً من تجربة القارئ الخيالية.

ولابد من الإشارة إلى أن القراءة هي عملية جدلية مستمرة من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وقد حاول (ايزر) إيغال أو إشراك الذات المتلقيه في بناء المعنى عن طريق فعل الإدراك لأن القراءة نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك وبمجرد أن يعرض الفنان عمله الفني يفقد حقوقه فلا يعود هو صاحب ذلك العمل بل يسكون للمتلقي حرية ليفعل ما يشاء ويترتب عن ذلك إزاحات متتالية ناجمة عن اختلاف مستويات التلقي وهذا يعكس حالات عدم التوافق في وجهات النظر ويؤدي إلى ظهور تأويلات عدة تختلف باختلاف المتلقين.

السيمياء(*)

يعد علم السيمياء من بين العلوم الحديثة التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين، إذ يقوم هذا العلم بدراسة العلامات ونظمها في الحياة الاجتماعية بدءاً من إشارات المرور ومروراً بموضحة الآراء وانتهاءً بالأعمال الفنية والإبداعية حيث نجد أن السيميائية قادرة على دراسة الإنسان دراسة تكاملية عبر دراسة أنظمة العلامات التي يقوم بإنتاجها بهدف إدراك ذلك الواقع الإنساني وهذا يعني أن كل

(*) يرجع مصطلح (السيمياء) إلى مصدرين : الأول بيرس (1839-1914) الذي يعد أصل التيار (السيميوطيفي)، والثاني : سوسير (1857-1913) الذي يعد الأصل في التيار (السيمولوجي) وقد ركز (سوسير) على الوظيفة الاجتماعية للإشارة ، في حين (بيرس) يركز على الوظيفة المطفية والمصطلحان (سيمولوجيا) و(سيميوطيقا) يعطيان نظاماً واحداً.





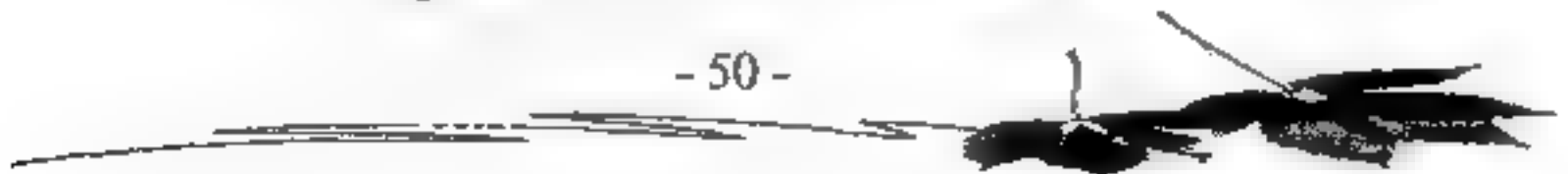
شيء في حياة الإنسان عبارة عن علامة^(*) أو دلالة وبالتالي فالكون كله مجرد نظام من نظم العلامات، ولذلك يمكن القول بأن السيميائية هي علم يدرس بنية الاشارات وعلاقتها في هذا الكون ووظائفها الداخلية والخارجية، اما اصل هذه الكلمة فإنه يعني باليونانية (خطاب العلامة) حيث تتكون الكلمة من مقطعين هما (Semeion) بمعنى علامة و (Logos) بمعنى خطاب فالإنسان يشكل مع محيطه نسيجاً متداخلاً من العلاقات معتمداً على أنظمة من العلامات بنظم تعبيرية مختلفة.

تعرف السيمياء غالباً بأنها دراسة الاشارات والمشتقة من "Semeion" وتعني العلامة هي دراسة الشفرات أي الانظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى وهذه الانظمة هي نفسها اجزاء من الثقافة الانسانية برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية او فيزيائية.

لقد ساهمت السيميائية في تحقيق نتائج جديدة في تشكيل ما بعد الحداثة والتي غيرت مشروعية الرؤية البصرية والذهنية التي تبنى عليها الفنون التشكيلية، اذ أكد (بيرس): " ان كل شيء يدرك بصفته علامة ويشغل كعلامة ويدل باعتباره علامة فالتجربة الانسانية سلسلة علامات مترابطة.

ان السيميولوجيا (السيميوطيقا) لدى دارسها تعني علم او دراسة الاشارات دراسة منتظمة ومنظمة، اذ يفضل الاوريون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسمية السوسيرية، اما الامريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها

(**) العلامة (sign) : الاشارة التي تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها على نحو تطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تؤلف بين دال ومدلول في علاقة تتح دلالة .





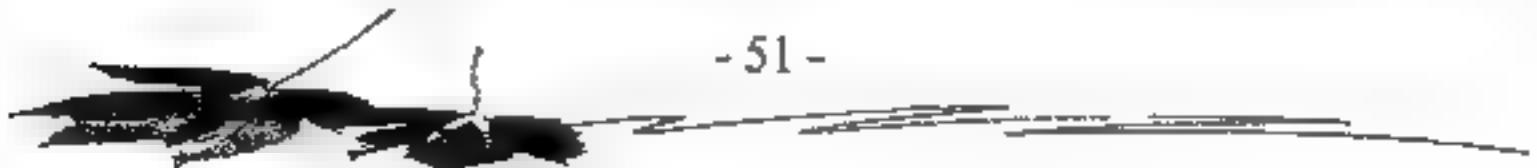
المفكر الأمريكي (تشارلس ساندرز بيرس)^(*) في حين ان العرب دعو إلى ترجمتها بـ (السيمياء) وتنتمي اصولها ومنهجيتها إلى البنيوية كونها منهج منظم لدراسة الانظمة الاشارية في الثقافة العامة ومما يؤخذ على الدراسات السيميائية ان معظمها ينهج نهجاً شكلاًياً يستبعد المحددات الاجتماعية الثقافية، أذ ان علم السيمياء ل لم يعد دراسة للعلامات بقدر ماهو دراسة الشفرات أي دراسة الانظمة التي تساعد المخلوق الانساني على ادراك الاحداث بوصفها علامات تحمل معنى

أن السيميائية على العكس من التفكيكية لا ترى أية جدوى من التوقف عند مدلول بعينه، أذ ان السيمياء تعتقد ان كل عملية تأويل تأتي بمعلومة جديدة تفني المعرفة التي تحتزنها العلامة.

ان انظمة العلامات تتنوع تبعاً لتنوع المعارف والحاجات الانسانية فهناك "الألفاظ والاشارات والرموز والايحاءات والاثار واحتضن كل نظام من الانظمة السيميائية بعلامات خاصة ومع ذلك يمكن تقسيم العلامات إلى نوعين: العلامات اللسانية (الفاظ او اللغة البشرية) والعلامات غير اللسانية وتشمل جميع انظمة السيمياء غير اللفظية .

وهكذا فالسيمياء تسمى للكشف عن أنشطة البنى العلامية داخل العمل الفني لان السيميائية ذلك العلم الذي يدرس انساق العلامات (او الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس وعلى نحو كهذا حدث تبدل في المعايير والانظمة والاسس التي تنظر إلى الجمال السامي في الفنون التشكيلية وكافة اجناس الفن الاخرى مما جعل المناهج النقدية الحديثة من بنيوية وتفكيك

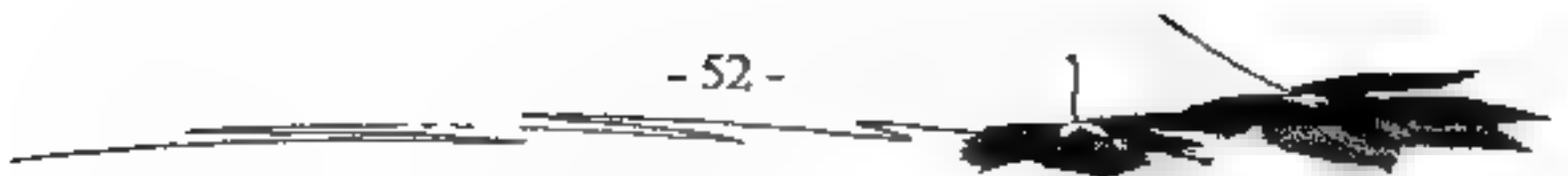
(*) بيرس . فيلسوف وعالم منطق امريكي واحد مؤسسي علم السيميوطيقا وضع نظرية مثالية موضوعية في التطور تقوم على اساس مبدأ الصدقة والحب بوصفه القوة الموجهة للتطور





وسيمياء تراعي الخصائص الفكرية والبنائية لانظمة التعبير التي تشكل البنى المجاورة للفن، ان التعبير ما بعد الحداثوي قد ترعرع ونشأ في ظل طروحات الحداثة فهناك من يرى ان ما بعد الحداثة لم تقم الا بدور الموجة القصوى في لحظة زمنية وتاريخية وبعدها ستممكن الحداثة من اعادة وصل ما انقطع من جذورها وغالباً ماتجري المقارنة مع الحركات الفنية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية وزعمت الاسس التي قام عليها الفكر الغربي اضافة إلى ان جوانب الحداثة تعد عناصر ارساء ما بعد الحداثة ومن خلال اساليب ذات تقنيات ومعالجات تتمتع بأنظمة تعبير متنوعة في طرح النتائج الفنية التي تحدث الصدمة والدهشة لكل ما هو لامألوف ولامعقول في ظل التكنولوجيا.

وبعد التعرف على المحاور الفكرية والنقدية التي فتحت ابواباً واسعة على تيارات ما بعد الحداثة من خلال تأثيراتها المباشرة او غير المباشرة يعرض المؤلف الاتجاهات الفنية لـ (ما بعد الحداثة).





الاتجاهات الفنية في تشكيل ما بعد الحداثة

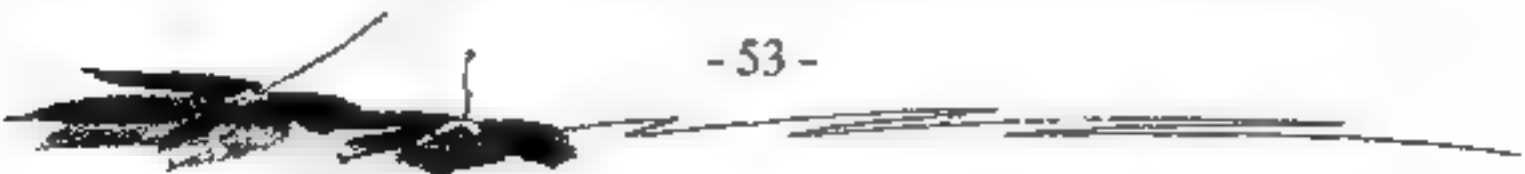
التعبيرية التجريدية "Abstract Expressionism"

ان التعبيرية التجريدية اسلوب في فن التصوير ظهر اساساً في الولايات المتحدة خلال اربعينيات وخمسينيات القرن العشرين يؤكد على اهمية التنفيذ التلقائي للوحة واطلاق العنان للطاقة العضلية للفنان لان تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة وكان بعضهم يرسم لوحاته من خلال الغاء الالوان مباشرة على سطح اللوحة لان التلقائية التي يقترب بواسطتها الفنان من عمله ستعمل على اطلاق قوى العقل اللاشعورية والابداعية لديه بأساليب مختلفة معبرين عن ذواتهم لاظهار الدوافع المكبوتة والروحية التي كانت مرجعاً لنتاجاتهم الفنية.

تعد التعبيرية التجريدية من اهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة اشتقت من الدادائية في باريس في العشرينات من القرن المنصرم، أما جذورها فتتمدد إلى الدادائية والتجريدية العضوية والسريالية، والصفة الملائمة للتيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية هي اللاموضوعية بفعل طابعها التجريدي وتخطيها الاشياء الموثية.

ومما يستحق ذكره بأن التعبيرية التجريدية لها مسميات مختلفة مثل (التجريد الغنائي) وعرفت ايضا بـ (الالية) متأثرة بفرويد لتجنبها المراقبة العقلية او البقعية اشارة إلى الطرابط على شكل بقع على سطح اللوحة وبهذا تمثلت التعبيرية التجريدية بكونها شكل من اشكال التعبير التخطيطي على شكل رموز سرعان ما فقدت شكلها وتحولت إلى رشرشات ورذاذ من الاصباغ للتعبير عن الانفعال العاطفي للفنان.

وكان أحد أهم يفاع التجريد قد جاء من السريالية ذلك إن السرياليين بدأوا استلهاهم الصور غير المترابطة من آليات اللاشعور محاولين استقصاء أبعاد

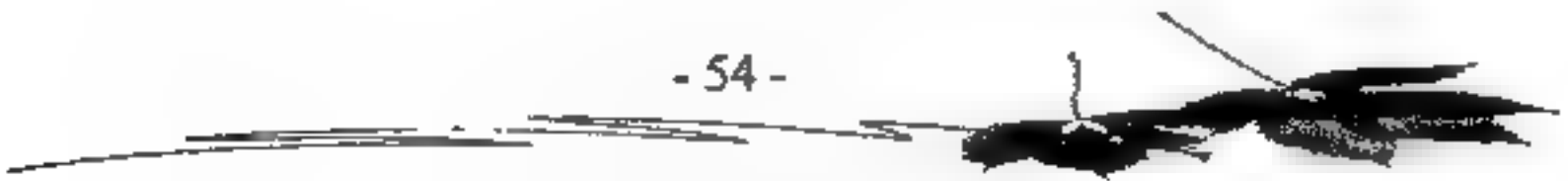




الاحتمالات عن الواقع مؤكدين على ماتجئ به الأحلام وما تصعده الصدفة، واكتسبت هذه التطلعات السريالية بعداً جديداً مع تعبيرية (أرشيل غوركي) ومحاولات (جاكسون بولوك 1912 - 1956) الذي تطلع إلى أوروبا فاستفاد من تجارب كاندينسكي قبل (1914) وكتابات التي هيأت تبريراً نظرياً وروحياً للتجريد الحر.

ان المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات ترفض كل تقليد وتأتي بأشكال مغايرة وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان ما بعد الحداثوي إلى التجريب أو الاختبارية مع مواد جديدة بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتماداً على تلقائية الأداء بواسطة الحركات العفوية الجريئة باستخدام مايشاء من مواد وخامات مختلفة لغرض ربط الفن بالحياة، مما أدى إلى تفكك بنية اللوحة وغياب المركز الثابت وهذا ما جعل العمل الفني مجرد سطح مفتوح تنتشر عليه الدوال بلا معنى ليكون على المتلقي الدور الأكبر في تفسير ذلك العمل وفق رؤى مختلفة وهذا يؤدي إلى تعدد القرارات .

لقد أصبح الفن سلعة وأصبح الفنان منتجاً للسلع وحل السوق الذي يتألف من مجموعة هائلة من الزبائن الذين لانعرف لأحد منهم اسماً ويطلق عليهم لقب الجمهور وخضع الانتاج الفني بصورة متزايدة لقوانين المنافسة واصبح الفنان حراً (أي شخصية) حرة (وهو حر إلى حد غريب إلى حد الشعور بالوحدة والعزلة، وامسى الفن مهنة ، ودخل الفنان إلى دنيا الرأسمالية لإنتاج السلع، هذه الدنيا التي إكتمل تكوينها والتي أصبح الكائن البشري فيها غريباً تماماً وأصبحت جميع العلاقات الإنسانية فيها علاقات خارجية ظاهرية ومادية استناداً إلى رؤى تكنولوجيا متعددة.





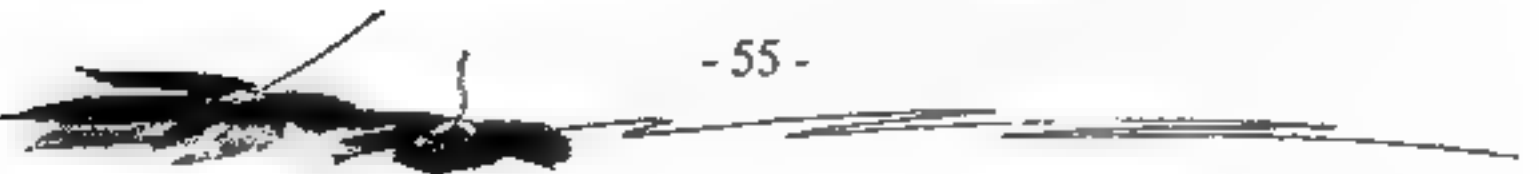
ومما تقدم فقد تميزت التعبيرية التجريدية شأنها شأن كافة مجالات الحياة، الادبية والفنية بميزات خاصة واخرى عامة، فالميزات الخاصة هي التي تتعلق بالفنان ذاته، اذ اصبح كل فنان يمتلك اسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتية خالصة مصدرها اللاوعي هذه الذاتية المطلقة وفي تفاعلها مع المتغيرات والتحويلات التي ذكرت انما تميل إلى انتاج ميزات عامة للتعبيرية التجريدية، منها اللعب الحر، أي بمعنى غياب مركز ثابت في اللوحة وفي انتاجها ايضاً مما يتيح حرية الفنان في استخدام مايشاء من مواد وخامات كانت مهمة فيما مضى إلى مركز الاهتمام، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويغيب المعنى ليصبح العمل الفني، اشتغال مكثف على بيئة الغياب، ليكون مجرد سطح قشرة خارجية، لا شيء تحتها وبلا اعماق، فقط دوال منتشرة قد تمتلك معنى يضيفه عليها المتلقي او بلا معنى لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة عنها هي المعنى، هي الهدف والغاية عند ذلك يتلبس العمل الفني لبوس الفوضى والعدمية، ليكون أي شيء او لاشيء على الاطلاق .

ان من بين فناني التعبيرية التجريدية (هانز هوفمان، ادولف غوتليب، مارك روثكو، وليم دي كونغ، فرانز كلاين، جاكسون بولوك جين دوبوفيه واخرون...) (*) اما من اهم السمات التي تمتاز بها التعبيرية التجريدية فهي توجهاتها الشكلية بحيث اصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل في اللحظة الانية.

(*) هانز هوفمان: الاب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية يعد اول من اخترع طريقة التقطير ورش الطلاء اللوني.

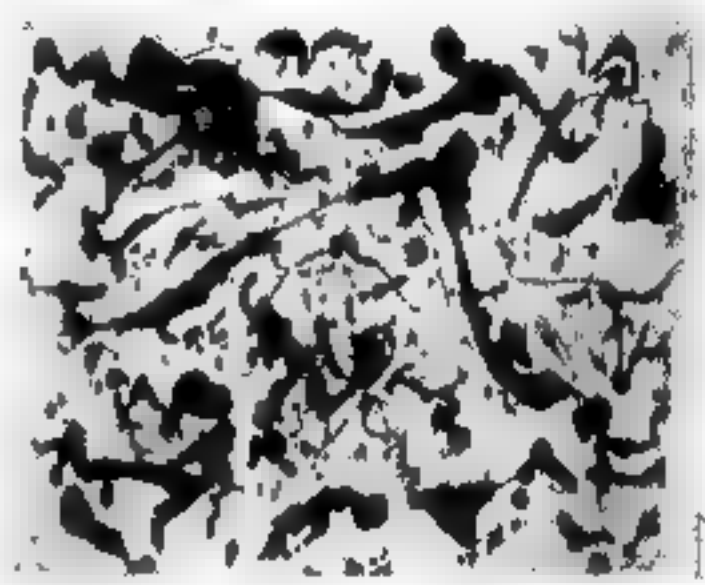
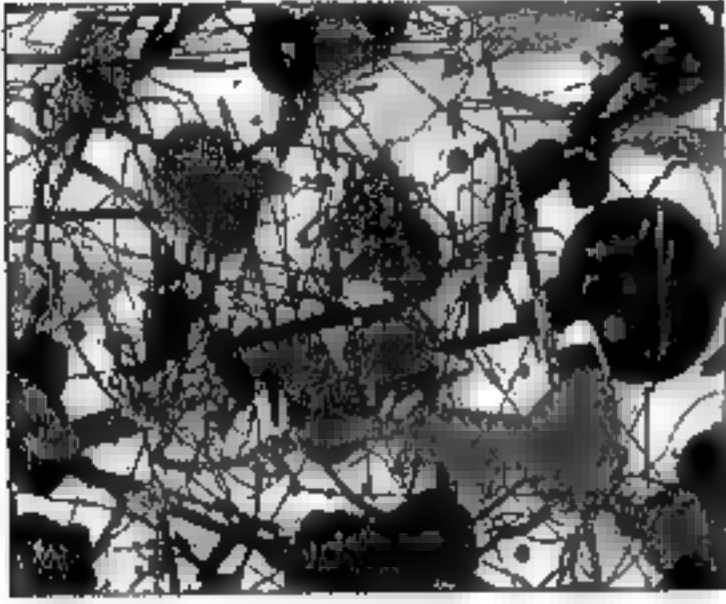
- ادولف غوتليب : فنان امريكي (1903 - 1974).

- مارك روثكو: فنان امريكي (1903 - 1970).





يعد (بولوك) الدعامة الأساسية في تيار التعبير التجريدية والذي عُرف بطريقته المشهورة (التقطير أو التقيط) المستخدمة في رسوماته من أجل تفصيل طروحات الرسم الحركي وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على أشكال وخطوط العمل أذ يشارك جسده في عمليات الإنتاج كما في الشكل (1) (2).



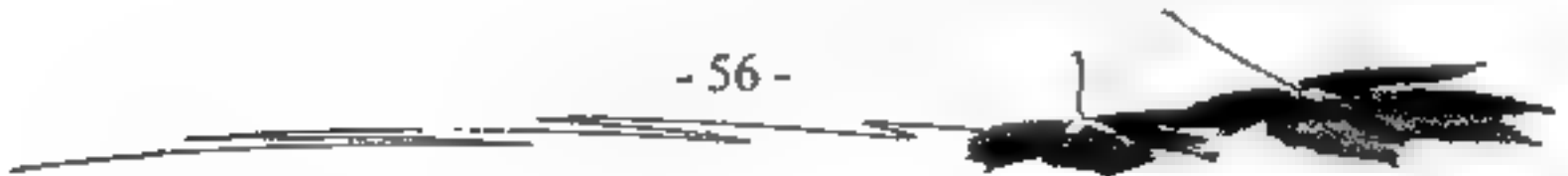
شكل (1) بولوك (بلا عنوان) شكل (2) بولوك *One: number*

يعد (بولوك) من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة اعمالهم ويطلق عليهم (فنانى الوسط المخلوط) وقد كان (بولوك) يهتم كثيراً بطريقة استخدام المواد الأولية في العمل الفني ويسعى إلى استخدام تقنيات تتناسب وطريقة تنفيذه، ولقد حاول (بولوك) ان يعكس حريته في اعماله مما يجعل الفضاء غامضاً وغير محدد بنقطة مركزية واحدة بفعل تعدد البؤر وكسر المراكز، وهذا ما يجعل

- وليم دي كونغ 'مان نمساوي المولد - امريكي الجنسية (1904 - 1997).

- جاكسون بولوك : فنان امريكي (1912 - 1967).

- جين دوبوفيه: رسام فرنسي (1901 - 1985)

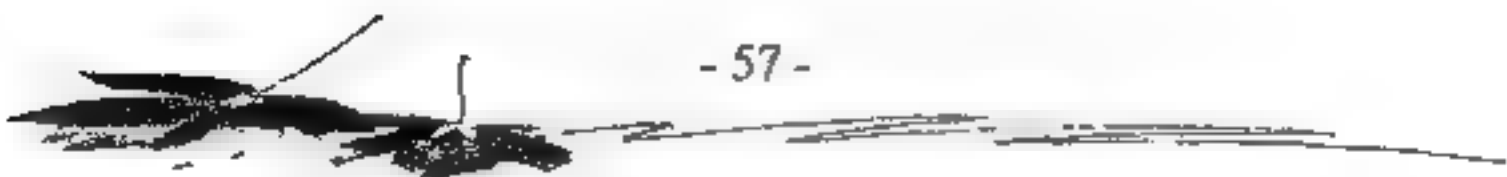


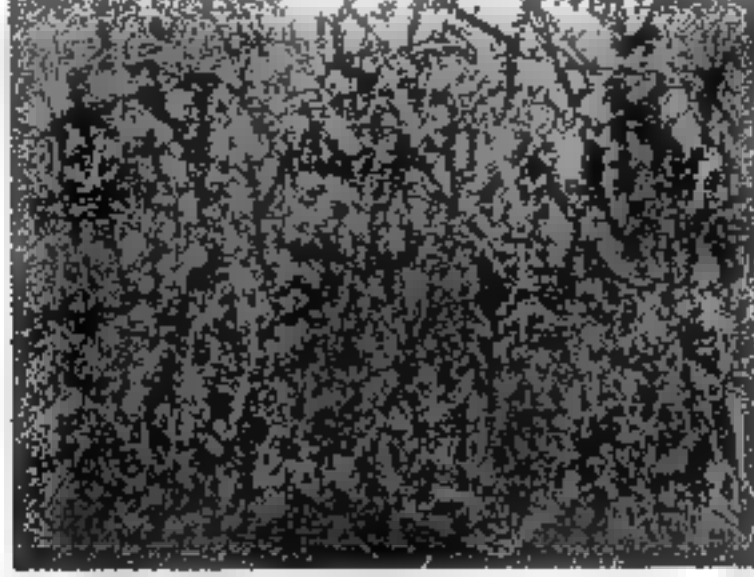


(بولوك) يستخدم تقنيات متنوعة تتناسب وطريقة تنفيذه رفضاً لكل المفاهيم التقليدية للإنتاج الفني ومحاولة التعبير عن أحاسيس مصدرها اللاوعي، فأصبح التعبير المتعلق بتقنية التقطير سمة مهمة في التعبير التجريدية ونظماً تلقائياً عفواً يحرر طاقة الحركة كحدث فعلي يؤكد دلالة السطح التصويري لدى (بولوك).

قد عمد (بولوك) إلى استخدام المالج والسكاكين، والرمل والزجاج وأعواد الخشب ... الخ، رافضاً كل المفاهيم التقليدية للإنتاج الفني للتعبير عن أحاسيس مصدرها اللاوعي فقد اخذ من التكعيبية (الكولاج) واستخدامها للمواد المبتذلة، وأخذ العفوية والمصادفة من (كاندنسكي) ووظف اللاوعي من السريالية.

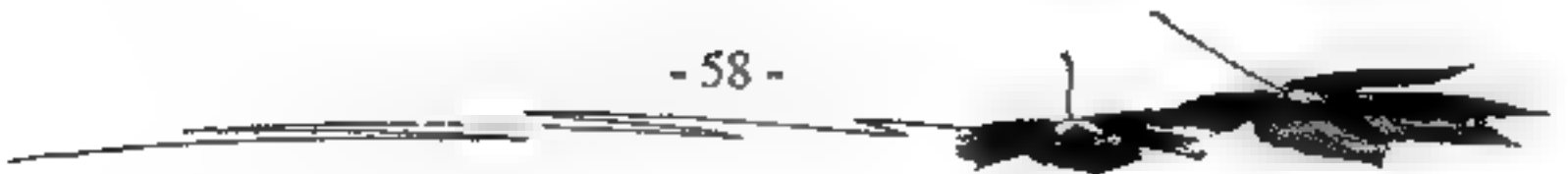
استخدام (بولوك) الأسلوب الذي يعرف: التجريد الحر غير الملزم القائم على تقطير الصبغ وتلطيفه على قماشة الرسم ويصف (بولوك) ما يحدث، عندما يشرع بالعمل على صور كهذه، أذ يقول "رسمي لا يأتي من مسند اللوحة أنا نادراً ما أشد قماشتي على إطار قبل الرسم أنا أفضل أن أثبت القماشه غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير، وعلى الأرض احس براحة اكبر لأنني جزء من الصورة أستطيع أن ادور حولها وأكون حقاً في (الصورة).. مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة كالأعواد والسكاكين والصبغ السائل المقطر الثقيل، مع الرمل والزجاج المهشم أو أية مواد غريبة أخرى وهذا ما يعكس حرية (بولوك) في الرسم فينتج مجموعة خطوط متشابكة وبيضوية لامركز لها بسبب تعدد البؤر المركزية كما في الشكل (3).





شكل (3) بولوك (ايقاع الخريف رقم 30)

لقد تأثر (بولوك) وبشكل كبير بفكرة السريالية، اعتماداً على تعبيرات مباشرة ودون تأمل من النفس رمي الاصباغ والرسم على القماش وعادة ما يكون على الارض وخلق ماهو عبارة عن سطح كبير ومغطى بالكامل وعلى نطاق واسع لا مكان فيها لراحة العيون وبسبب الطاقة والحركة للوحات من هذا القبيل سميت التعبيرية التجريدية لـ "بولوك" بـ (لوحة العمل)، وكان بولوك يهدف إلى فك الرابطة المنطقية بين الإدراك البصري الخارجي والإحساسات الملموسة التي يصورها بطريقة تقطع روابطها عن الذاكرة البصرية الموضوعية وتدخلها في نمط تعبيرى خاص ونظام بصري إشاري مستقل.





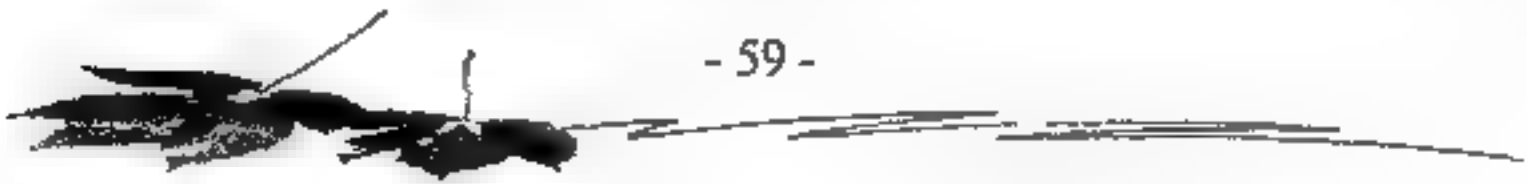
لقد كان هناك نوعان من التعبير التجريدي:

النوع الاول: يمثله (بولوك، كلاين، دي كونغ) وهو نوع يتسم بوصفه حيويًا وإيمائيًا وكل من (بولوك) (دي كونغ) يولي اهتماماً كبيراً بالتشخيص.

النوع الثاني: يمثله (روثكو) فهو أكثر تجريداً أو سكونية.

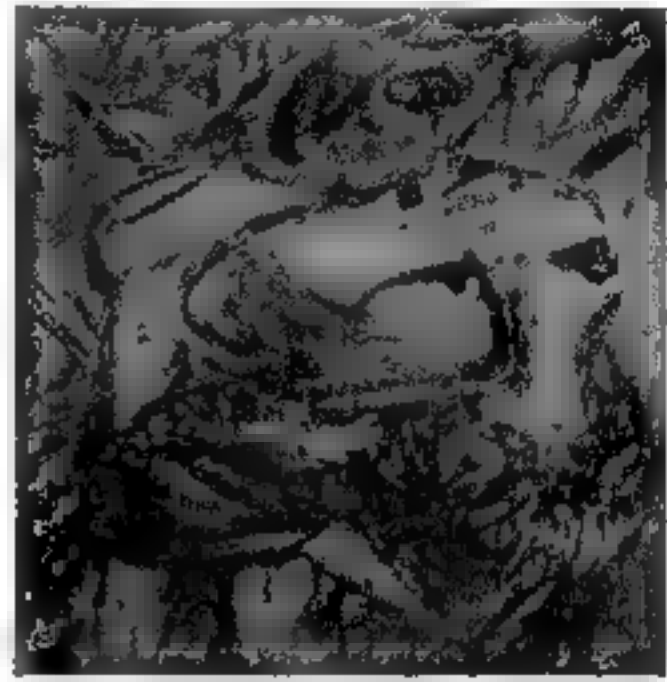
أما الفنان (دي كونغ *Willem de Kooning*) فتمثلت أعماله بالأصالة والموهبة إلى جوار (بولوك) لأنها تؤكد على كل مكونات التعبير التجريدي وتتعامل مع الصورة الذهنية التي تنهض من نسيج الصبغ، إذ أن (دي كونغ) قد شارك في القيادة الفنية، في مدرسة نيويورك مع زميله (بولوك)، فأعماله احتفظت بأسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليون وبين الأشكال التعبيرية التي لا تنفصل عن عالم المرئيات على الرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة وعلى الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبطة به، فإستخدام الخطوط المتداخلة والألوان المتباينة لا يلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض أجزاء الجسم كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى.

لقد أشتهر الفنان (وليم دي كونغ) بأساليب مختلفة في نتاجاته الفنية، إذ عمد إلى رسم المرأة بشكل مشوه للأنوثة الممتلئة، وفي عام 1951 ساء عمله، وأصبح يمثل نساء ذوات أشكال قبيحة متوحشة متجاهلاً بذلك (الترتيب، التكوين، العلاقات، الضوء) أما في الستينيات فقد أكمل موضوع النساء وفيها تعبير يشتغل على أشكال أرق وأكثر رشاقة فرسومه مشبعة بطاقات حيوية عالية وتعبر عن حالات الانفعال الحر التلقائي بالاعتماد على اللاوعي. كما في الشكل (4)، (5).





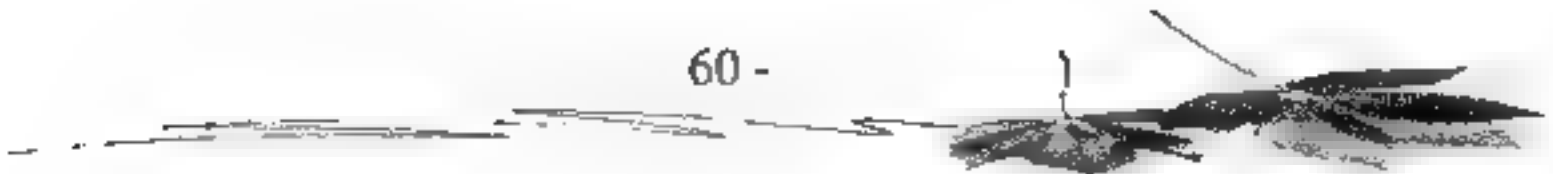
شكل (5) دي كونغ (نساء I)

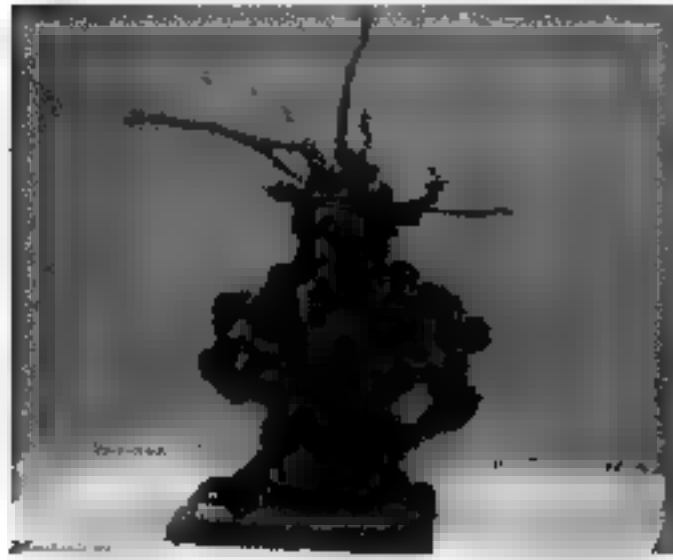


شكل (4) دي كونغ (نساء II)

في حين أن أعمال (جين دوبوفيه) توحى باللاعقلانية والصدمة التي يلجأ إليها الفنان ليكون واقعياً محملاً بالبدائية والاعتراة والعدمية لأن فنه هو فن هروب يقابل الحضارة الصاخبة في القرن العشرين بوصفه حياة هادئة في عالم بدائي بسيط.

لقد صنع (دوبوفيه) أعماله من مخلفات المعادن والرقائق والورق المصفوط وصنع صوراً من أوراق الشجر وأجنحة الفراشات كما في الشكلين (6)، (7)، أذ أن تعابيره تبحث عن المتخيل واللاواقع باستخدام المواد الأكثر انتشاراً لأنها كثيرة الابتذال وبعيدة عن ذهن المتلقي لأحداث الدهشة.





شكل (7) دوبوفيه

The Magician

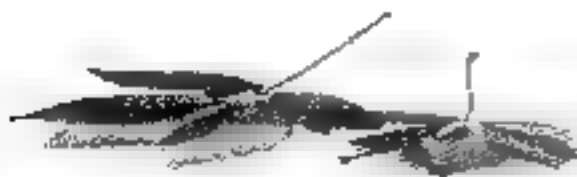


شكل (6) دوبوفيه

PERSONNAGEXXX

لقد عد (دوبوفيه) مولماً بفن الطفل، وفن المجانين، والعلامات العابرة والكتابة على جدران واللطخات على مثل هذه السطوح فهو من اكثر الفنانين مواصلة على استكشاف كل الامكانيات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب، اذ كان يلجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير بتصوير الاشياء اعتماداً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الآخر غريباً وهذه الضرورات تملئها السمة الخرقاء للمادة المستعملة واحياناً بسبب المعالجة الرديئة للادوات واحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة ،انها قضية إعطاء الباطر إلى الصورة انطباعاً صادقاً بأن مطلقاً غريباً تحكم في رسمها، منطقاً اخضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعة لتبرير التشخيص المطلوب .

اذ يحاول (دوبوفيه) أن يكون بدائياً في نتاجاته الصية ويتخطى منظومة القيم التي تحكم مجتمعه بالكامل ليعيش هو بمنظومة القيم والحقائق الذاتية المعبرة فصور الأشياء والإشكال وكأنها مرسومة من قبل الأطفال ، كما يحاول من خلال التعبير ان يعيد تأهيل الأشياء التي تعد جديدة في توظيفها وطاقتها الشكلية والبصرية، والتشويه هنا يترك أثراً في النظام الجمالي والفني لاعماله،



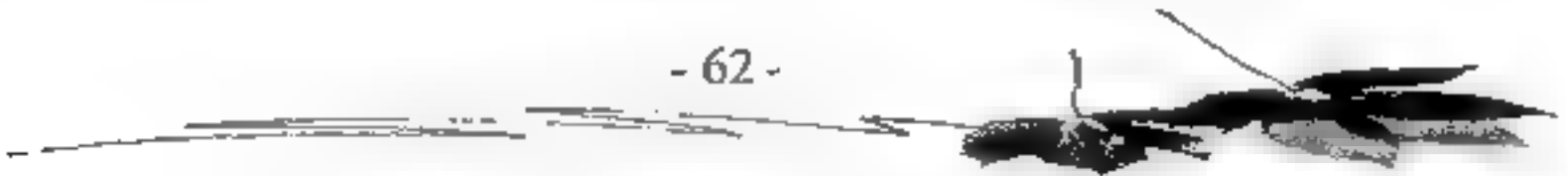


اد يحاول الفنان ما بعد الحداثوي وتحديدأ (دوبوفيه) الامتداد اليه وتشويهه او تحريبه وهذا ما استغلت عليه تيارات ما بعد الحداثة، ف (دوبوفيه) يبحث عن قيم جديدة لماهية التحريد عبر تشطيه الأشكال، وتعبيره عن القوصى وإهماله المقصود للمعى كما أنه اشتغل على وحدات شكلية وتعبير لا عقلاني يمثل طروحات ومفاهيم ما بعد حداثوية. كما في الشكل (8)



شكل (8) دوبوفيه Serigraph

ان التحولات والتغيرات التي حدثت بعد الحرب ساهمت في انتشار التعبيرية التجريدية وخاصة في امريكا لانها لم تتأثر بالحرب الا قليلاً مما أدى إلى اختلاف أساليب التعبير باختلاف الأساليب الفنية وسعي الفنان في تشكيل ما بعد الحداثة إلى التحريد مع مواد جديدة في عصر التنوع والتشظي والاختلاف، عصر ما بعد الحداثة الذي تطلب طرق جديدة تمحو الحد الفاصل بين اجناس الفنون المختلفه وتدعو إلى التلقائية وعضوية الاداء واستقطاب كل ما هو غريب وجديد، اذ كتب (دوبوفيه) يقول "لقد احببت دائماً الا استعمل في انتاجي الا المواد الاكثر انتشاراً التي لا يفكر فيها احد لأول وهلة لانها كثيرة الابتذال فتبدو كأنها لا تصلح لشيء مطلقاً، يطيب لي ان اعلن ان هني هو محاولة لاعادة



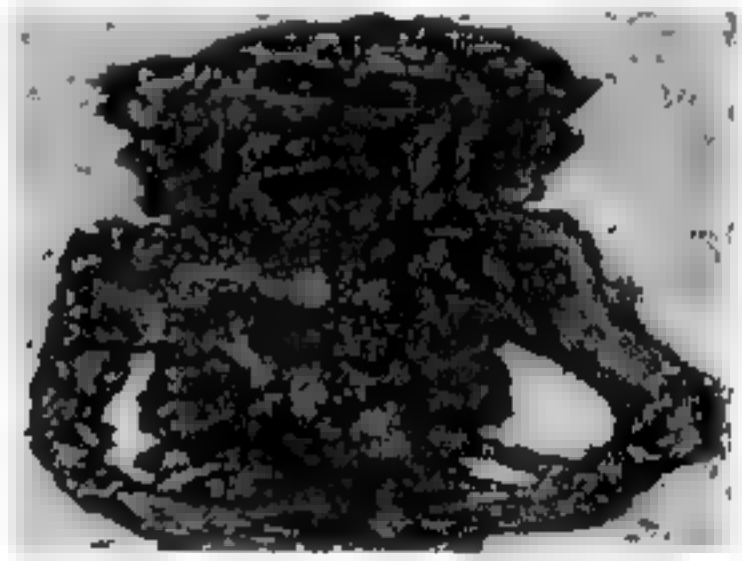


الاعتبار إلى القيم المذمومة، أن صوت الغبار وروح العبار يثيران اهتمامي مرات ومرات أكثر من الرهرة أو شجرة أو الجواد، لأني اشعر بأنهما أكثر غرابة"، أن الرسالة الفنية التي يقدمها لنا (دوبوفيه) تركز على دوال متخيلة (صورة خيالية) مشهدية لا تميل إلى أية أعماق متميزة بل تستوعب انياً في خصوصيتها الكلية التاريخية والاجتماعية والثقافية وفي تأويل جديد حسب رموز بنيته .

أما سلسلة (حسد المرأة) لـ (جين دوبوفيه) فقد تطرقت إلى علاقتها بـ (دي كونغ) إذ أنه يضع بعضاً إلى جوار بعض بوحشية في هذه الاجسام الانثوية ماهو عام وماهو خاص، الميتافيزيقي والتافه كما الشكلين (9) (10).

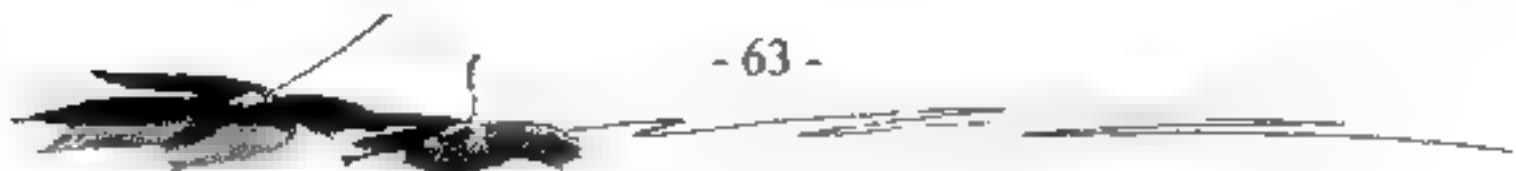


شكل (10) دوبوفيه
(امرأة تطحن القهوة)



شكل (9) دوبوفيه
(سيدة غحرية)

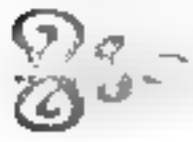
أن التعبير لدى (دوبوفيه) يضج بالفموض والمعايرة ليقوض الحديات المألوف والتقليدي فهذه المسوخات تعبر عن ضرورة داخلية بأسقاطاته الذاتية على السطح التصويري ليقدم لنا فناً استقرازياً . تحريضياً يمتاز بالفجاجة والبدائية واللاتهذيب، أما اللون فيمزحه برمال وتراب ليمنحها قدر أكبر من التعبير، إذ أن (دوبوفيه) شأنه شأن فتاتي التعبيرية التجريدية من خلال استخدامهم المعالجات التقنية والمراوغة بين المواد والخامات وفي اللصاق واستخدام تقنية التقشيط لتنتج





اشككاً ترفل بالقبح والدهشة والمسوخ وتتادي باللامعقولة والعودة إلى الأصول البدائية لأن التعبير ما بعد الحداثوية يتجاوز النظم والانساق التقليدية لتأتي بفر مغاير يقوض المستويات الجمالية ويبتدع تكوينات لا موضوعية فأصبح التعبير الأكثر انتشاراً والذي يجمع بين مختلف الطواهر هو (الاشكالي)، أذ تحلى الفنان عن التصاميم والدراسات الأولية المعدة سلفاً وأصبح يهتم بما يولد أثناء العمل استناداً للمادة وطريقة استخدامه لها، ولقد صنع دوبروفيه نحتاً من مخلفات المعادن والرقائق والورق المصغوط وصنع صوراً من أوراق الشجر وحنطة الفراشات ، وكانت الدادائية والتكعيبية والسريالية قد استخدمت ووظفت المخلفات المعدنية والورقية وغيرها وضمن استخدام تقنيات مختلفة ومنها أسلوب (الكولاج) والشيء الجاهز، والشيء اللقيا وتقديمها كأشياء فنية نابعة من حرية المخيلة لكن مع اختلاف القصد الفني والجمالي، فالأشياء الجاهزة للدادائية كانت بقصد الاعتراض والاحتجاج، أما السورالية فقد قصدوا النواحي الجمالية المميزة للأشياء الجاهزة فيما كانت التكعيبية تبحث عن الخواص التشكيلية والتزويقية المتضمنة فيها، فيما كان (دوبروفيه) يبحث عن المتخيل واللاواقع في أعماله الفنية إذ أن حدود (دوبروفيه) الإبداعية يمكن الاستدلال عليها من وعيه الداتي والدرجة التي يعد فيها عمله تأويلاً أكثر من كونه مساهمة أصيلة حقاً في الحداثة إذ أن أعماله تقدم تعليقات بارعة ولكي نندوقها جيداً علينا أن نلم بنظريات الفن الحديث وجدلياته .





أما (حوزيف بويز) فهو من المتأثرين بمدرسة الباوهاوس^(*) وتتميز أعماله الصيه باستخدام المادة اللونية كونها وسيلة التعبير الأساسية في اللغة التصويرية، إذ تتوحد مع الصورة من خلال استقلاليتها وتفاعلها لأحراج ذلك في (تحريد الحافة الصلبة) كما انه رسم مجموعة من الموجات المتداخلة والمدرسة بدقة مقاييسها وكثافتها اللونية. ومن بين أعماله شكل (11)

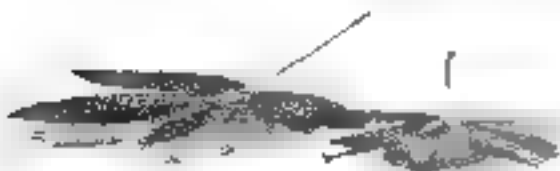


شكل (11) بويز

Action vitrines Environments

ولابد من الإشارة إلى الفنان (البرتو بوري *Alberto Burri*) فقد تمثلت أعماله باستخدامه الحواريب ونقف الملابس الحرقاء وكل المواد المستهلكة في الحياة اليومية من قماش الأكياس وصفائح الحديد والاحشاش المنزلية المحروقة

(*) الباوهاوس، مدرسة فنية صممها (والتر غروبيوس) عام 1919 في (فايتر) بألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى وكانت أهدافها ربط الفن كدراسة مع الاتجاه التطبيقي المدرس = والجمع بين الفنون والحرفيين والمصممين لابتعاد وحدة بين العمارة والفنون الأخرى كالرسم والنحت





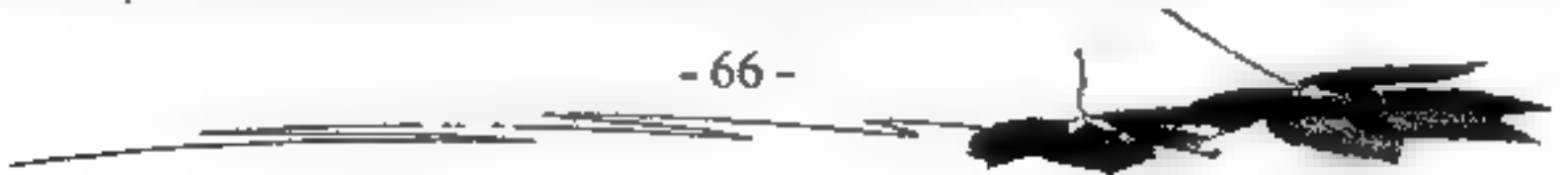
وصحون معدنية مهمشة أضافه إلى أعماله المصنوعة من الخيش^(*) بوصفها تقنيات توظف في السطح التصويري فضلاً عن المعادن التي تعد من آليات الحرب .

ان استخدام (بوري) لهكذا مواد كان نوعاً من ردود الافعال الطبيعية او الانعكاسية للوضع الاجتماعي في المجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ومفككاً من مواقع الحرب وبهذا تحول العمل الفني إلى فيزيقيا/ داذائية تبث مدلولات فوضوية عصبية مختلفة تفتح على تأويلات تتجدد باستمرار، ويعد من الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختيار مادتهم ومنهجتها ومن الذين يطلق عليهم (بفاني المادة) عرف واشتهر بأعماله التي تتسم بالغرابة ، ويعزى سبب لجوئه إلى هذه المواد انها تذكر بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدنا اثناء الحرب .

لقد استغل (بوري) ايضاً الاخشاب المنزلية واللفائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي والصحون المعدنية المهشمة ، ويمكن القول بأن استخدام (بوري)^(*) للمواد المحطمة والمهشمة هو نوع من ردود الافعال الطبيعية او الانعكاسية او حتى يمكن ان يكون معادل موضوعي للوضع الاجتماعي للمجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ، ومفككاً من فواجع ومآسي الحرب فاقداً لأسس عقلانيته ، حيث يكون فعل الخامه لدى (بوري) مؤثراً او كبيراً وحققاً من العلامات والاشارات والتي تقبل دائماً التفسير والتأويل واستدعاء قرارات جديدة لم تقرأ من قبل لانتاج المعنى .

(*) الخيش :قمش منسوج من ألياف الحوت والكتان والقنب يستخدم في صنع الحقائب لقوته .

(*) عمل بوري طبيباً في اثناء الحرب العالمية الثانية ، وبلد الرسم عام 1944 في معسكر اعتقال في تكساس حين اطلق سراحه ترك مهنة الطب وانجه الى الرسم كلياً واقام اول معرض له عام 1947 .



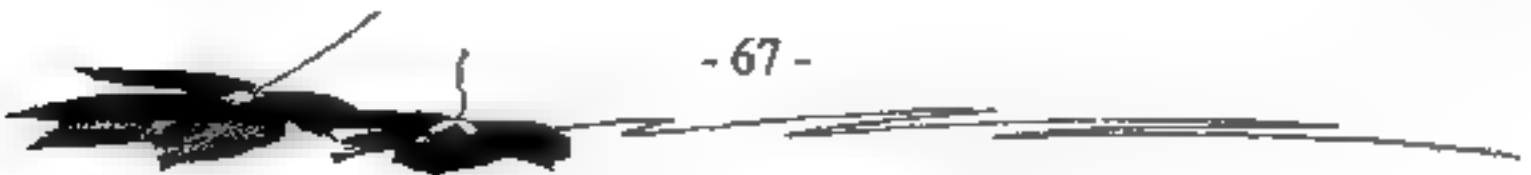


لقد عمدت التعبيرية التجريدية إلى كسر المألوف والاشتغال على مواد وحامات مبتذلة مستهلكة لتغريب الصورة التقليدية للعمل الفني فأصبح للنم اشتغالات في الجاهزية والمواد اللقى والفضائحية والدهشة واللعب الحر التي تعد من مفردات الخطاب ما بعد الحداثوي للوصول إلى قراءة جمالية جديدة تحمل رؤى تكنولوجياية حديثة وتقنيات تحفل بالتقدم الصناعي.

الفن الشعبي "POP Art" (***) الدادائية الجديدة

مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقتها من افرازات ونتائج توصل اليها الفن الغربي ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة فقد تميزت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن من خلال رؤى متعددة ذاتية وموضوعية. ان فن البوب ظهر في الوقت الذي برزت فيه الحاجة إلى التوسع في الاعلان التجاري وانتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعة وقد كانت ولادة فن البوب بمثابة طفرة مفاجئة انفصل فيها الفن عن تجارب المدارس الفنية مبتعداً عن القيمة الفنية وكل ما هو مألوف مما أدى إلى انهيار الثوابت القديمة واضحت الشخصية المصرية متذبذبة مهزوزة واصبح القبح جمالاً وانهارت الحدود بين انواع الفنون المختلفة.

(**) ان عبارة (بوب ارت) تعد عامة اختصار لكلمة (Popular) من استنباط الناقد الانكليزي (لورانس اللوي) واستخدمت في انكلترا ما بين 1954- 1957 لتعريف اعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب الذين وقفوا ضد الفن الاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة الى مظاهر الحياة الحديث ووسائل ثقافته الشعبية اذ ولدت هذه الحركة في امريكا متمثلة بوسائل الاعلام واساليب الدعاية الامريكية.





لقد أنتهت التعبيرية التجريدية بعد ان استفذت كل أشكال التعبير الآلية البريتونية والسريالية، لكنها تركت أثراً كبيراً ومهدت للفن الشعبي (Pop Art) الذي لجأ إلى التحرر في التعبير انما بهدف مناقض رافضاً كل ما هو وجداني او ذاتي ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة .

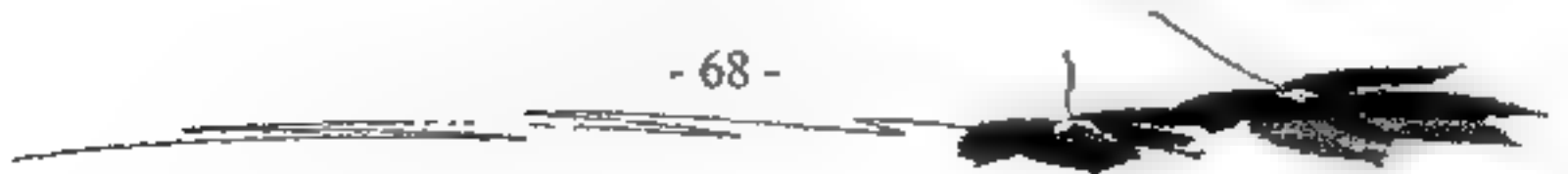
لقد حاول فن البوب من خلال نتاجات الفنانين ان يعكس حقيقة الواقع وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الانسان الامريكي بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا كانت مخلفات ذلك الواقع بمثابة مواد اساس لكل اعمال البوب مثل القناني الفارغة وصور الاعلانات ومخلفات اللعب وكل المنتجات الصناعية الاستهلاكية لان ثقافة البوب هي نتاج للتحويلات الصناعية والفكرية والاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية ومن بين اعلام البوب ارت (روبرت روشنبرغ) (*)، جاسبرجونز، روي لشتينتن، وجيمس روسنيكويست (**) ، وعلى الاخص اندي وارهول (***) اذ ان ردود افعالهم ضد التعبيرية التجريدية قادت إلى ولادة البوب مع بداية عقد الستينيات.

"لقد منحت التكنولوجيا وخاصة فيما يتصل بالتصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام فنان ما بعد التصوير الفوتوغرافي قدرة اكبر على التلاعب والتحكم في الصورة وهي قدره ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التصوير الفوتوغرافي خيلاً أكثر حرية.. إلى درجة يصعب فيها تمييز الحدود الفاصلة بين المتخيل والواقعي، أي يصبح كل ما هو متخيل هو جزء من الواقع

(*) روبرت روشنبرغ : فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925 .

(**) جيمس روسنيكويست : رسام بوب أمريكي شهير .

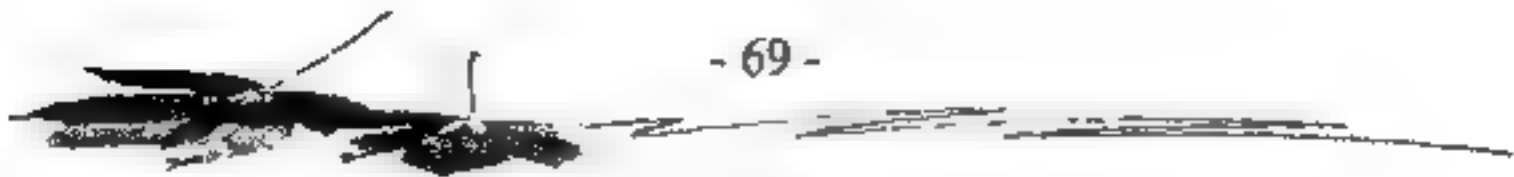
(***) اندي وارهول : (1928-1987) فنان بوب أمريكي شهير .

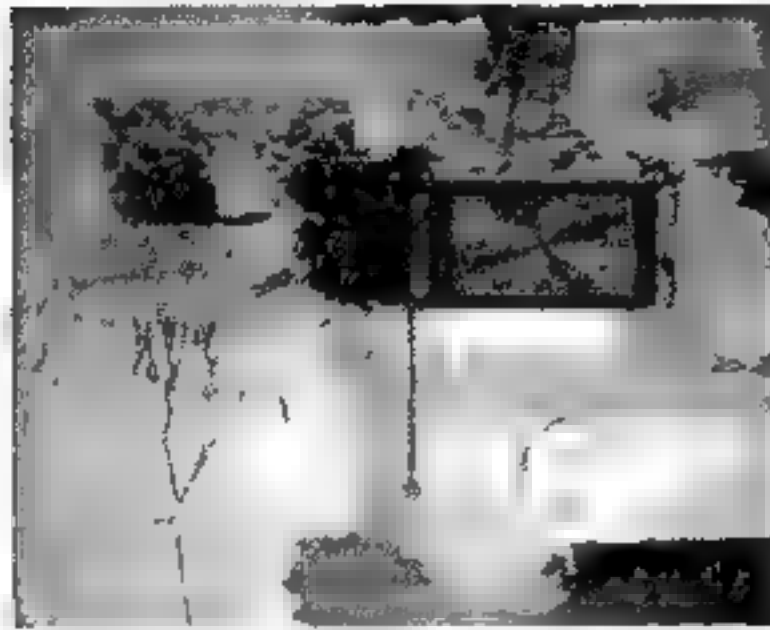




وكل ما هو واقعي يمكن أن يصبح مكوناً صغيراً في ما هو متخيل. إذا التكنولوجيا الجديدة وفقاً لما تقدم استطاعت أن تمنح الخيال بعداً إضافياً جديداً من الحرية والمرونة وذلك انطلاقاً من أمرين اثنين: الأول ينحصر في الإمكانيات التكنولوجية ذاتها والتي أتاحت للفنان فرصة التلاعب والتحكم الكامل بالصورة. أما الأمر الثاني فيعزى إلى مناخ العزلة عن الجغرافيا والتاريخ المادي والذي أحاطت التكنولوجيا به نفسها، أو تبخر كل حس بالاستمرارية التاريخية والذاكرة وهذا ما دفع بالفنان إلى أن يقدم الانجاز الفني مستخدماً بالماضي، فسجل الأشكال أو الظواهر الآنية التي تتعاقب عليه من دون انقطاع وبطريقة تضمن لها التساوي في الأهمية، وهذا لاشك لم يكن ليعحدث لولا وجود مخيلة متحولة تستطيع ملاحقة تلك الظواهر باستمرار وبالوقت عينه تستطيع بنظرة فاحصة الإحاطة بكل ما يدور حولها.

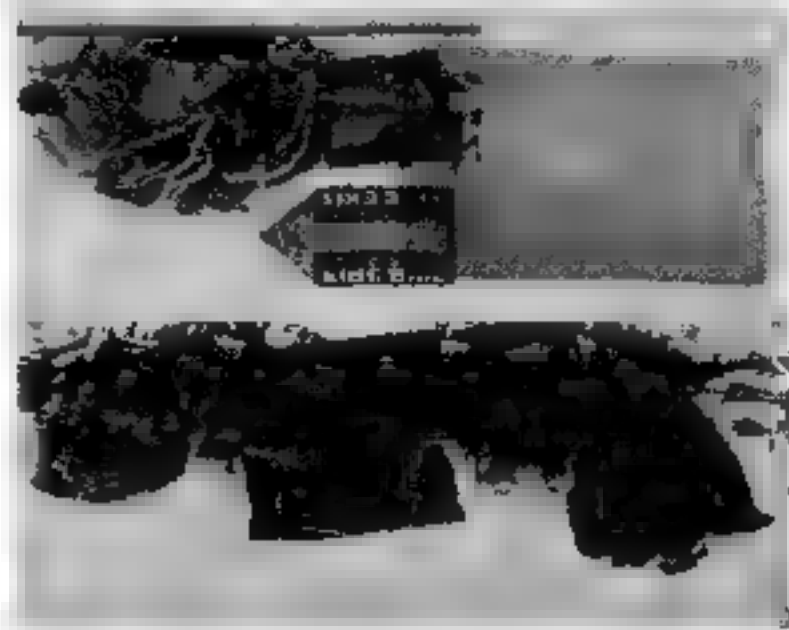
لقد بدأ (روشنبرغ) بتقصي إمكانيات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء، أذ حاول اغناء اللوحة التي باتت تعج بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات الفرشاة الانفعالية ومختلف أشكال الالتصاق، كما أن (روشنبرغ) بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي أحد الممهدين للبوب آرت وبهدف التقرب من الواقع استخدم الالتصاق بحسب الطريقة التي اتبعها الدادائيون من قبله ويؤكد (روشنبرغ): "أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" ومن الممكن أن ندخل إلى اللوحة أشياء مختلفة لتكون موضوعاً قائماً بذاته، أذ باتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف المواد من صحف وشراشف واكياس وقطع حبال وساعات كبيرة وبناطيل ممزقة والكثير من الأشياء اليومية. كما في الأشكال (12) (13) (14).





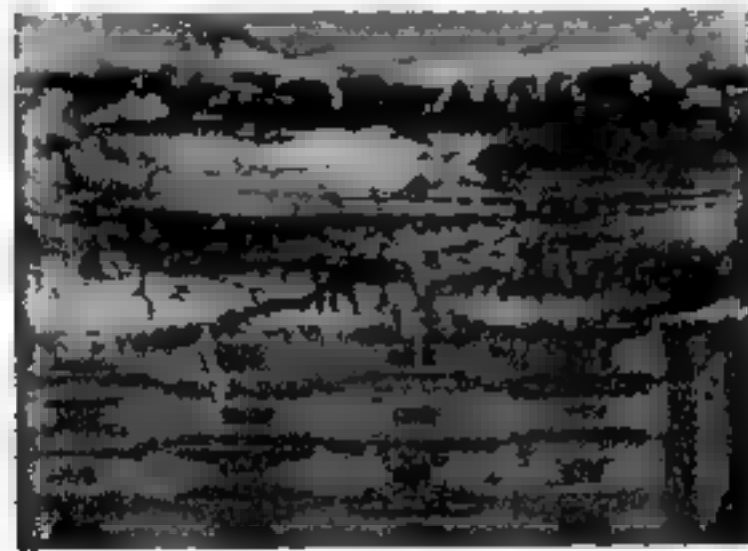
شكل (13) روشنبيرغ

(مواد مختلفة)



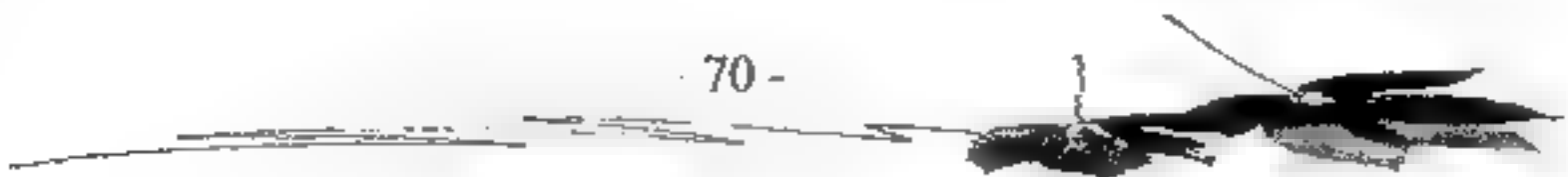
شكل (12) روشنبيرغ

(كولاج)



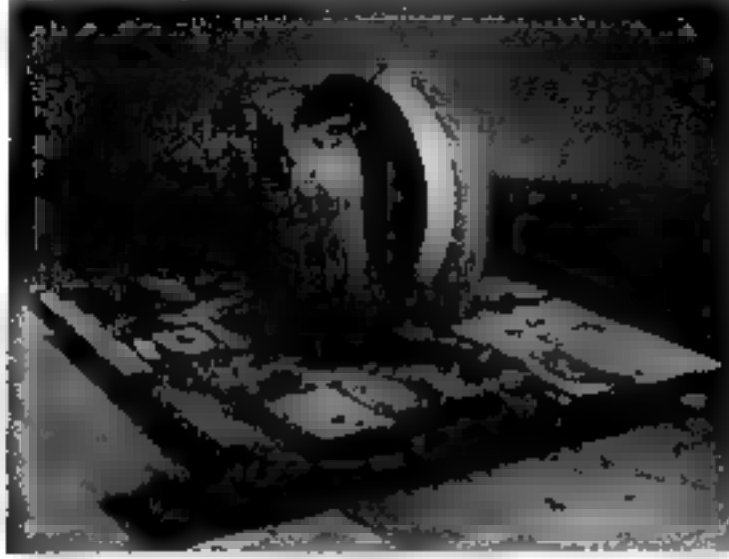
شكل (14) روشنبيرغ (السريير 1955)

لقد عمد (روشنبيرغ) إلى عجن مختلف انواع المواد في لوحاته الزيتية ثم لون المجموعة بطبقة كثيفة من الاصباغ المنزلية وعلى الرغم من اختلاط الاشياء التي تظهر في اللوحة او تتبع منها فقد اوصلت اعماله الاحساس بالوحدة التكوينية، اذ تحول التعبير لدى (روشنبيرغ) نحو الرسم الخليط لانه نسق ابداعي يخلط فيه





السطح المصبوع من أشياء متنوعة مشته على السطح وأحياناً تتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة كما في لوحته الشهيرة (الماعز) شكل (15)



شكل (15) روشنبيرغ (الماعز)

وتعد لوحات (رواشنبيرغ) عبارة عن سطح زيتي خلط مع أشياء متنوعة أحياناً تثبت على الطحين وأحياناً تعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صدأ وشراشف وأكياس وأنسجة وقماش... الخ والكثير من الأشياء اليومية غير أنه أحياناً تتطور الأشياء إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة، فأحد اللوحات تحتوي على جهاز راديو شغال وأخرى تحتوي على سر محنط وأخرى تحتوي على كرسي حائلاً منها كما في عزته المشهورة، موصوعاً قائماً بذاته ويؤكد (روشنبيرغ) من خلال تصريحاته أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكوّن من عناصر العالم الواقعي ونتائج جمالية كهذه إنما تؤكد في تأسيساتها لاستطبيقاً يعول على اليومي العابر والمهمش في الحياة ومسمياتها الشعبية المتداولة.

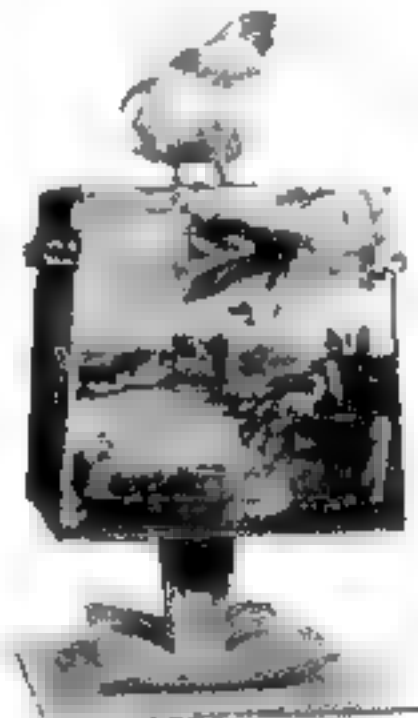
أن (روبرت راوشنبيرغ) وفي أوائل عام 1955 قدّم ما أسماه الرسم الترابطي، الذي ضمنه أجراء نحتية على قماشه الرسم فكانت تلك الأعمال من



الكولاج تحتوي صور فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات ورق الصحف، ماعدا استثناء واحد هو عمله الفراش، الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان وفي إطار هذا التحول التكنولوجي والانتقال من اللاشكلي إلى الشكلي أو الموضوعي في مجال الفن اللاشكلي، فإن (روشنبرغ) قد ارتبط بالبقعية من جهة كما ارتبط بحركة البوب من جهة أخرى إذ أدخل أشياء غريبة إلى السطح التصويري وهي بمثابة شواهد على الواقع الملموس باستخدام أساليب تكنولوجية محتلمة كاللصاق ونزع اللصاق ولوحات الاعلانات ذات السطح الممزق، إذ يحاول من خلال ذلك وضع تلك العناصر الملصقة في اللوحة أن يبرز علاقاتها الموضوعية وتعطيل وظيفتها الأساسية من خلال وضعها في إطار حديد كما في الشكل (16) و(17).



الشكل (17) روشنبرغ



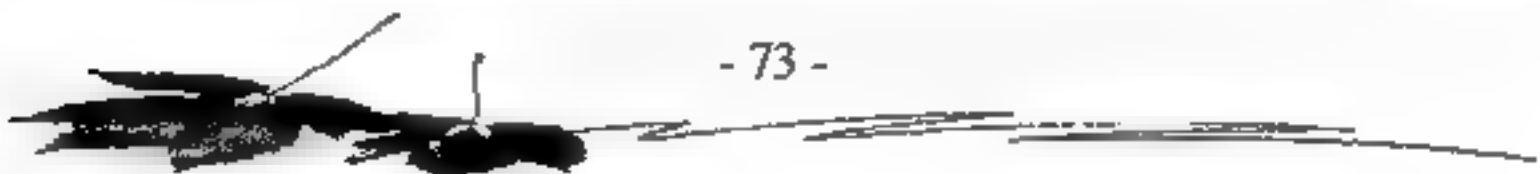
الشكل (16) روشنبرغ





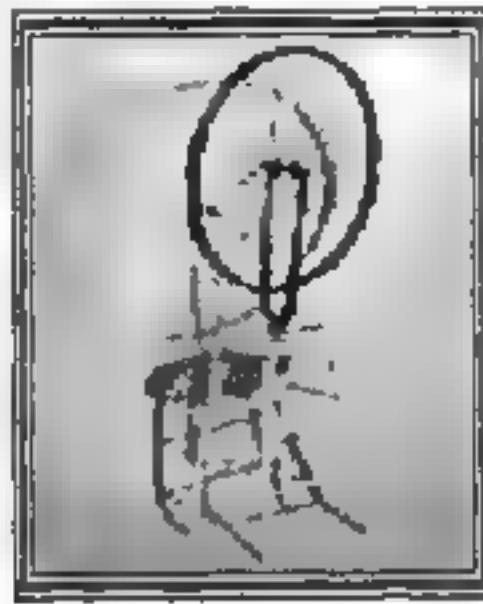
تركيب خشبي وقصاصات ورق (American, b. 1925) ان اعمال كهذه تعتمد إلى تشتيت ذهن الفنان وتفكيك اللوحة لان الشيء المبتذل واليومي له قدرة جمالية وله مسمياته الشعبية المتداوله التي تعمل على العابر والعادي والتعبير عن كل ماهو زائل وبهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدسيته ورغم ان تشكيل ما بعد الحداثة هو كسر لكل الانظمة والانساق لكنه يأتي بأنظمة وانساق جديدة تتسم بالعشبية والسطحية مما سمح باستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله، اذ إن فنان (البوب آرت) اعتمد على تقنيات متعددة كالكولاج (التصديق Collage) والتكوينات الحرة لمختلف الخامات العادية والغريبة في إنجاز أعمالهم الفنية ومن هذا نرى إن فنانى البوب إستعملوا معظم موادهم الأساسية في إنجاز أعمالهم الفنية من أشياء إستهلاكية مختلفة وبأساليب تكنولوجية متعددة وهذه بدورها مرتبطة بمجتمعهم المدني والغاية منها تحويلها إلى سلعة تسويقية تداولية حيث أمست الملابس ومواد التجميل وإطارات السيارات والكراسي واسطوانات الافلام والصناديق الخشبية والسيارات والثلاجات والفسالات والمواد الكارتونية والقناني الزجاجية والعديد من علب حفظ الأغذية والتلفزيونات وبعض الصحف بل وحتى افلام السينما والموسيقى الشعبية والعديد من قطع النقود والتي بدت تشكل جمالية مختلفة عن التي كانت معهودة سابقة إنها الجمالية الاستهلاكية والتي من خلالها تحولت الأعمال الفنية إلى سلع قابلة للبيع والشراء، في عصر مبني على الفكر الصناعي والتكنولوجي والصورة الدعائية والإعلانات والتكنولوجيا المتطورة.

تمثل فن البوب آرت برسم اشكال الحياة وحركتها الاعتيادية بأغراضها المتنوعة التي تعمل كعلامات مادية جاهزة تحيل بنية المجتمع الاستهلاكي إلى نمط الحياة الامريكية، وقد كتب (مارسيل دوشامب) "ان هذه الدادائية التي يدعونها بـ (البوب) (الدادائية الجديدة) هي طريقه تخرج وتعيش على مأسسه





الدادائيون وأن إحدى التواحي المميرة في فن البوب هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوره "، والملاحظ أن الفن الشعبي يملك حرثومة الدادا وخاصة حين رحل بعض أقطاب الدادائيين مثل الفنان (مارسيل دوشامب) إلى أمريكا وعرض هناك أعماله المكونة من مختلف نهايات الصناعة ومواد الاستعمال اليومي، كما في الشكل (18) الذي يمثل دراجه هوائيه تحدياً للانطباعات المألوفة ككون الفن الشعبي يؤله اليومي ويجعل منه طلاسماً فنيه

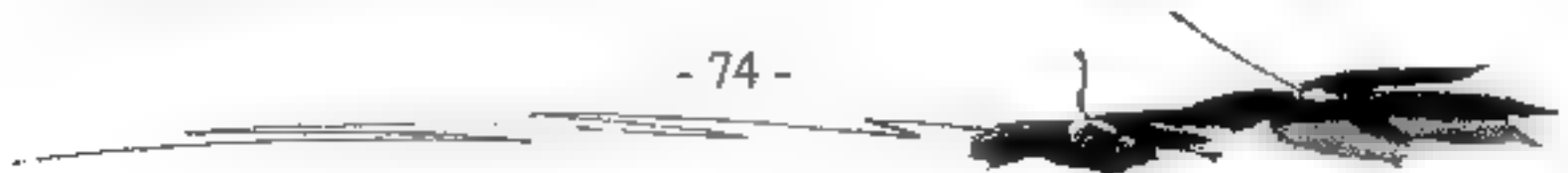


شكل (18) دوشامب

دراجة هوائيه

إن الفن الشعبي الأمريكي استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للإذاعة والصحافة، هكل شيء له مساس بالحياة اليومية، في الشوارع وعلى الجدران في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية وهي الواقع الهجومي المتبدل في الحياة الأمريكية، صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به، ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى المرد الأمريكي، بحيث غالباً ما همل الجمهور وكبر لأولئك الذين أطلقوه بجرأة متناهية ليستشر على وجهه البسيطة كلها.

إن محاولات الفنان (دوشامب) في بداياته للأشياء الجاهزة كانت أحد الابتكارات الرئيسة للدادائية التي جهدت لظهور الفن الشعبي، فالفنان



تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة



الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا يتضمن أعماله سوى ذلك الواقع المعاصر كما في أعمال (اندي وارهول) شكل (19) (20) و (21).



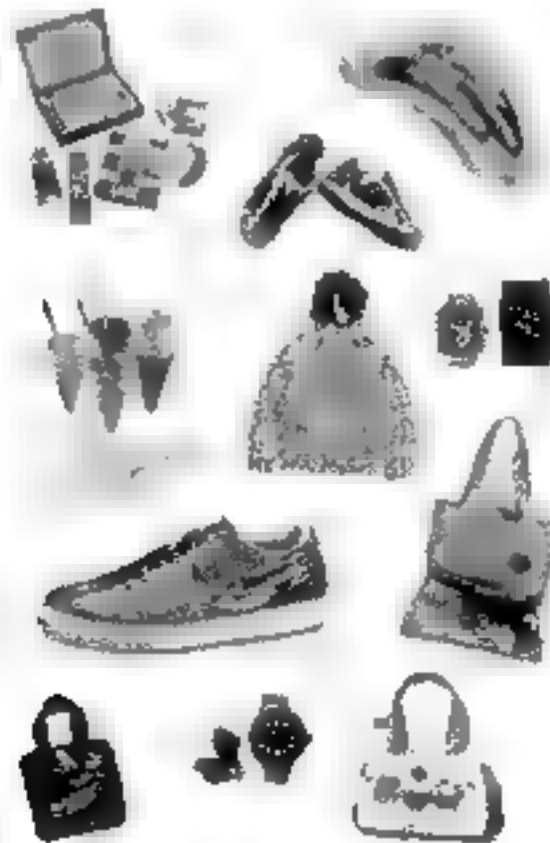
شكل (20) وارهول

(علب حساء كامبل)



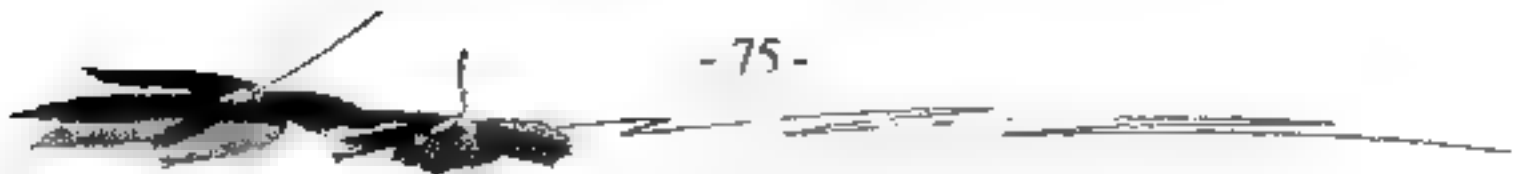
شكل (19) وارهول

(صناديق مختلفة 1964)



شكل (21)

وارهول (10 قطع لامعه)

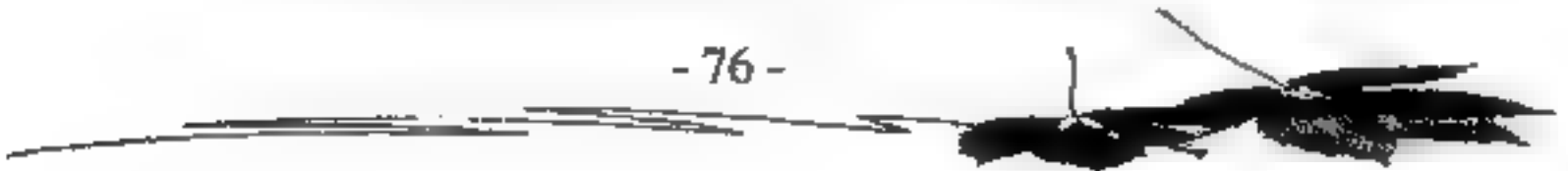


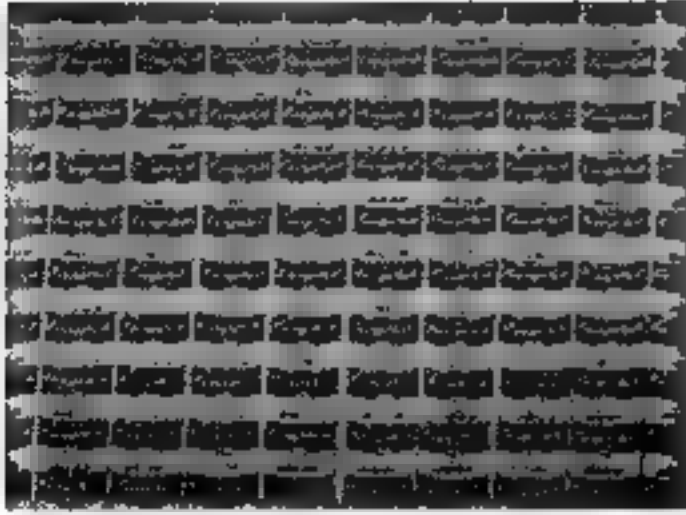


لقد اعتمد (اندي وار هول) على التكرار مع اضافة بعض التعديلات البسيطة وخاصة فيما يتعلق بالتكوين، وقد استعان في عمله بطرح إعادة التقييم البصري الذي تحمله الصورة الفوتوغرافية، وشهرته ارتبطت بأعتماده على رسم الصورة الفوتوغرافية بأحجام اعماله إلى الاستمرارية والامتداد أكثر من اعتماده على البؤرة داخل سطح العمل الفني، إذ صور الشخصيات البارزة والنجوم السينمائية أمثال (مارلين مونرو^(*) وجاكين كندي، الموناليز).

ان هكذا اعمال ترتبط بسذاجة العالم الأمريكي، السذاجة التي تشكل أحد مظاهر الحالة الذهنية للرواد "وقد بدأ (وار هول) نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والاعلانات (الازياء، بطاقات المعايدة، الكاتلوكات ...) فهذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري دفعته نحو (فن خام) و(بدون اسلوب) ذي طابع حياتي وقد اعتمد تعبيراً حديداً يعتمد على التكرار مرات عدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد وقد سجل (وار هول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لعلب الصابون والوجوه المبتسمة وعلب الاطعمه تحدياً للأفكار التقليدية مدعياً ان أي شيء يمكن ان يكون نتاجاً فنياً. كما في الشكل (22) (23).

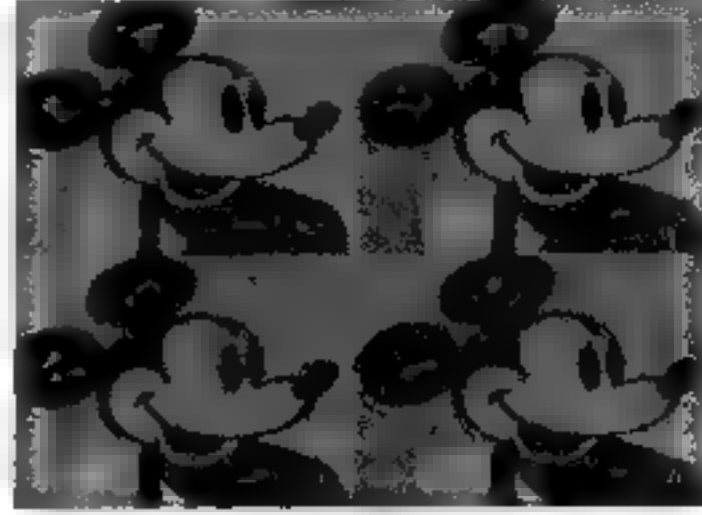
(*) مارلين مونرو: ممثلة امريكية شهيرة في السينما العالمية في منتصف القرن العشرين.





شكل (23) وار هول

(100 علب شوربة كامبل 1962)

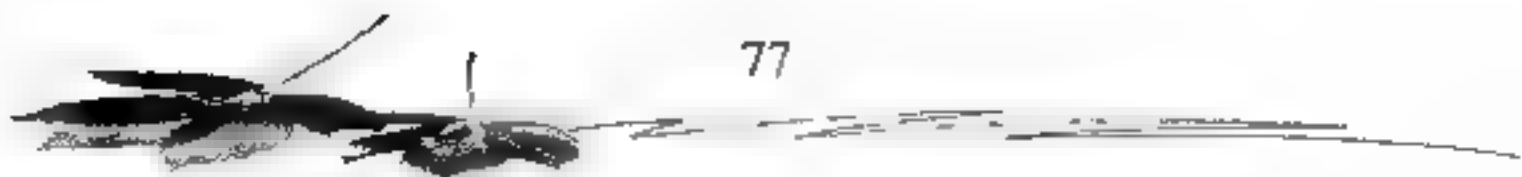


شكل (22) وار هول

Mickey Mouse

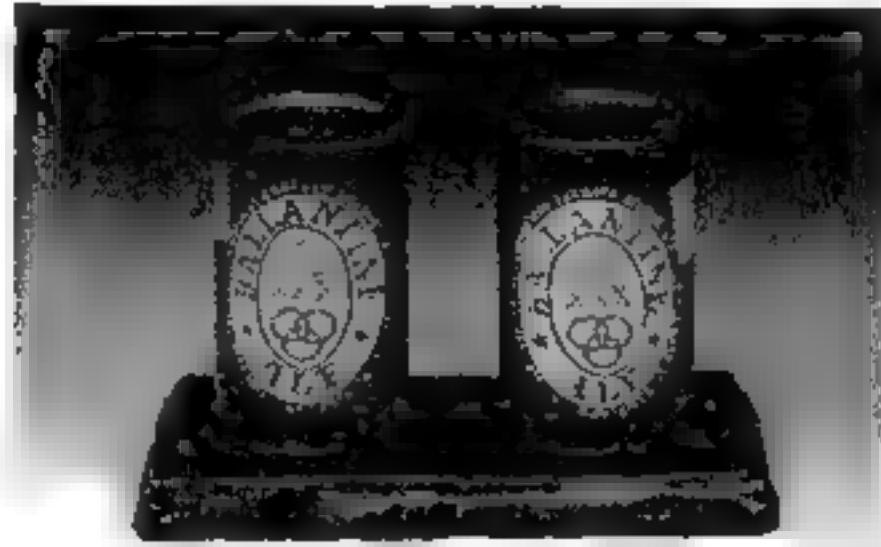
ان نتائج (وار هول) تتمثل بكل ما هو هامشي يتسم بالسطحية ، أذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ويصبح المن صورة بلا عمق أذ يعطي (وار هول) أهمية للبصائع والخدمات التي تحمل دلالات متميزة في الفيص الاجتماعي الأمريكي لتقترب من الصورة البصرية لأي اعلان تجاري فهكذا اعمال تعكس الرفاهية واقتصاد المستهلك وعلاقة الانسان بجسده ليتحول الحسد إلى غرض يخضع إلى قيم استعمالية ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك.

لقد لجأ (وار هول) إلى اختيار موضوعاته من مظاهر الحياة اليومية المعاصرة لأنه اراد ان ينقل ميكانيكية الشعارات الدعائية في العمل الفني لأنها تتطبع في ذهن عند تكرارها كما ان اهتمامه بالوسائل التجارية وهن الاعلانات يأتي من كونه يطرح مشكلات اجتماعية استهلاكية من خلالها لشد انتباه المتلقي.



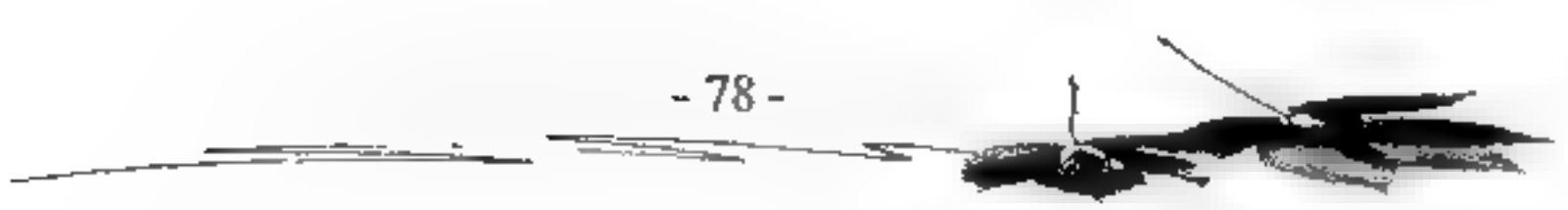


أما (حاسبر جوبر) فقد تمثلت أعماله الفنية بالاشياء اليومية المهمة كالاشياء العادية، والاعلام، علب حة، ميكانس. (ورسم الاثر المني بدلاً من الصور وعرضها كأعمال فنية كما في الشكل (24)



شكل (24) جونز (علب حة)

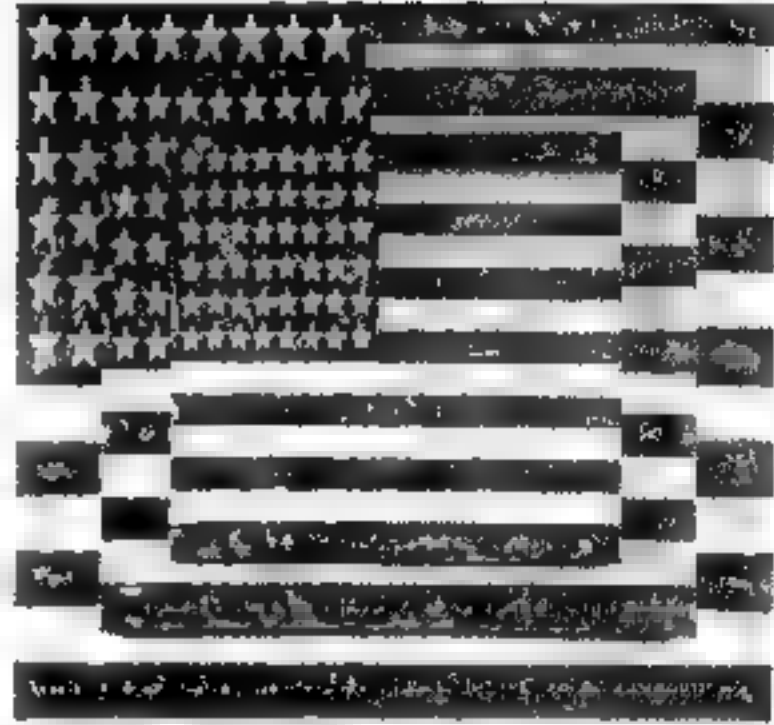
لقد استخدم (جونز) صوراً مفردة وعادية الغرض منها افتقاره إلى العرض لأن المشاهد يبحث عن معنى معين والفنان منشغل كلياً بحلق سطح للوحة فهو مولع بالجمود الصوري ومن اسباب اختياره انساق مبتدله هو كونها لم تعد تولد اية طاقة كما انه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً أكثر من كونها تشبيهاً لشيء، ولقد كان (جونز) ذا طبيعة (دادائية)، يستخدم الاشياء لذاتها مثل (العلم الأميركي، والأرقام) في أعماله، في الوقت الذي كان يتحرى فيه الامكانيات التعبيرية الملائمة لعالم الاشياء المهمشة كما في الشكل (25) و(26).





شكل (26) جونز

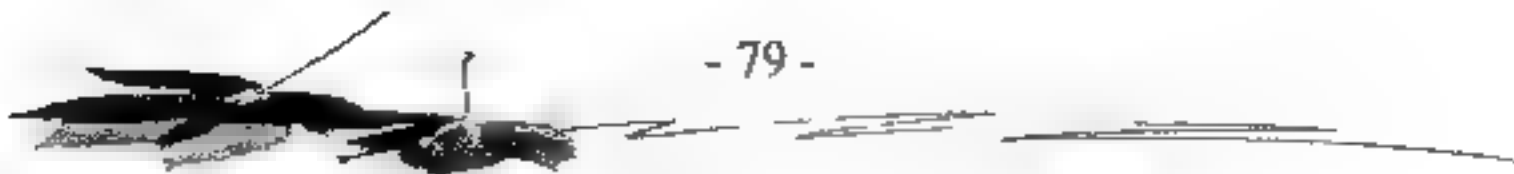
Memory Piece



شكل (25) جونز

علم امريكي

لقد عاود الاهتمام محدداً بتقنيات الالتصاق (التجميع) من خلال العودة إلى وسائل تشكيلية عرفت سابقاً مع التكميلية والدادائية بفعل تبدل سلوك الفنان ازاء المجتمع وتبدل رؤيته الفنية، وبعد ان وقع الكولاج في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور إلى (فن التجميع) وسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً وهذا مانجده في اعمال (جونز، روشنبيرغ) التي تمثلت بصلة الوصول بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت وهكذا اصبحت نتاجات(جونز) تجميع لمواد مختلفة واشياء يومية تثير الدهشة كما في الاشكال الاتية (27) (28).





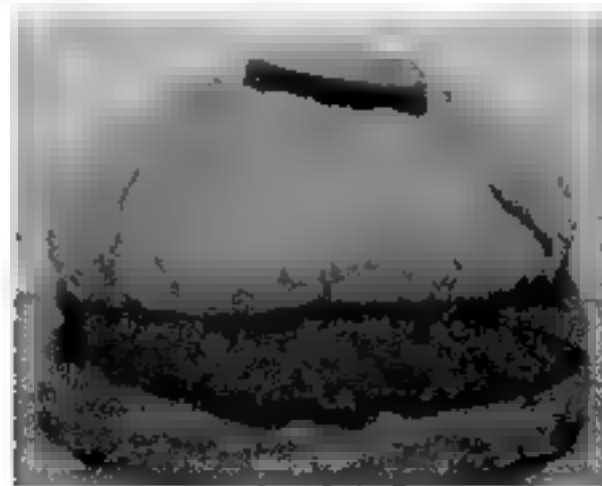
شكل (28) جونز

(فخ 1971)

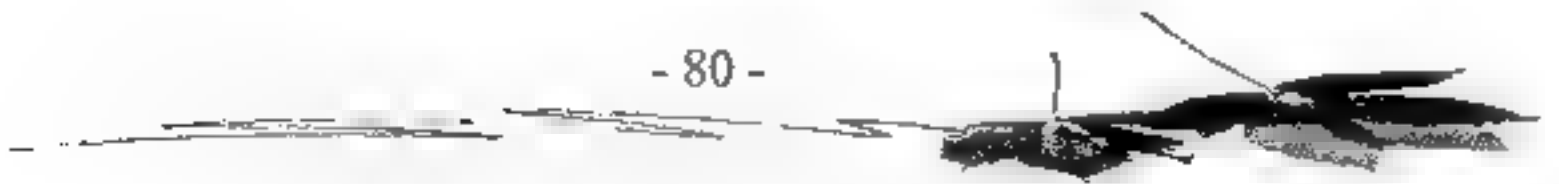
شكل (27) جونز

(كولاج 1984)

ولابد من الإشارة إلى (اولدبيرغ) الذي تميزت اعماله بقدرتها الجمالية واستعمال الخيال العادي للحياة اليومية ويطالب بأن يكون المرء ذا فائدة وظيفية محدودة وبخاصة مع فن البوب ويطالب بفن يرتبط بالإنسان بدلاً من سكونه في المتاحف ، لأن فن البوب فن امريكي بتوجهاته الفكرية والجمالية يرسم الحياة الامريكية ويحاول ابراز كل مافيها من جس وشهوانية اذ عمل شطيره صخمة من الجص وغطاها بالاصباغ، والشئ الجوهرى لديه هو (البحث عن الحمل حيث لايفترض وجوده)، كما في الشكل (29).

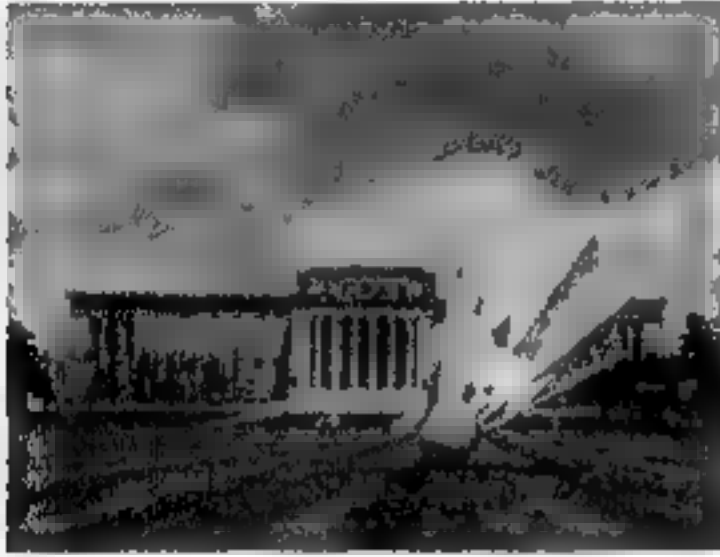


شكل (29) اولدبيرغ (ارضية بيرجر)





ويؤكد (اولدنبرغ) بالقول: " انا استعمل محاكاة سادحة لا لأني لا املك محيلة او لأني اود ان اقول شيئاً عن العالم اليومي، انا اقلد أولاً الاشياء ثانياً اشياء مولدة مثل علامات اشياء مصنوعة ليس القصد جعلها فناً والتي تحوي بسداحة سحرًا وطيمياً معاصراً، انا انادي بها إلى ابعد من هذا من خلال سذاجتي الخاصة غير المصطنعة بمعنى شحنها بشدة اكبر وتطوير علاقتها لأحاول ان احمل منها فناً، انا اقلدها لأني اريد من الناس ان يعتقدوا على ادراك قوة الاشياء من خلال التعبير". كما في الشكل (30) و(31).



شكل (31) اولدنبرغ (لعبة ريشة)

شكل (30) اولدنبرغ دبوس ملابس

ان اولدنبرغ يطالب الفن ان يكون ذا فائدة ووظيفة محددة وبخاصة مع فن البوب، يطالب بفن يرتبط بالانسان وبحركته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بدلاً من سكونه في المتاحف، ان هذه المطالب من الأهمية والخطورة بمكان، اذا ما عرفنا ان فن البوب هو فن امريكي في توجهاته الفكرية والجمالية والشكلية، فهو يرسم ويبرز الحياة الامريكية المعاصرة بكل مافيه من جنس وشهوانية وشقية ويدعوا لها وللحفاظ على نمطها فهو فن يرسم الاغراض ولا يناقض عالمها، بل يستكشف نظامها، ليندرج هو ذاته في



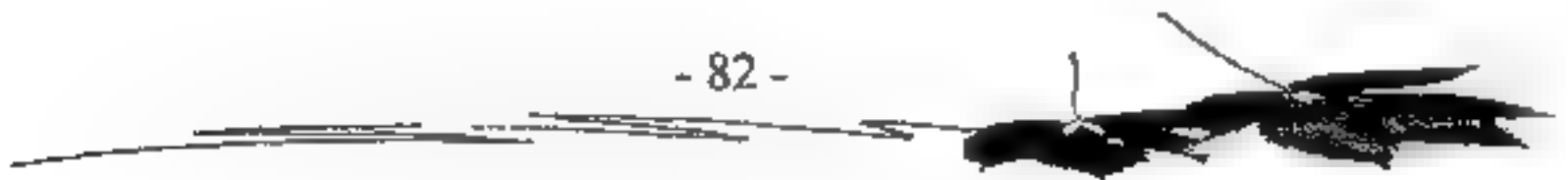


النظام، ليكون بعد ذلك أداة أو وسيلة دعائية وإعلامية للنظام الرأسمالي الاستهلاكي - بعد أن كان الفن في الحداثة القديمة معارضاً للنظام السياسي والاجتماعي - وفي توجهاته نحو العولمة^(*) بغية السيطرة والهيمنة على العالم، أن ما يجري مع فن البوب آرت يشمل معظم نزعات فن ما بعد الحداثة حتى تلك التي تبدو لأول وهلة أنها فن متحدي وأن كان في توجهاته الشكلية، فإن النظام الرأسمالي استطاع تدجينها (تدجين ذات الفنان) لتصبح في خدمة النظام حتى في أسلوب معارضته لها، فهي مفيدة ونوع من التوابع الضرورية للعملية الديمقراطية في المجتمعات الرأسمالية الغربية.

ولعل ما يميز البوب كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي لشتنتين)^(*) هو "استعماله لما كان محترقاً، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً، الأقل جمالية، الأكثر زعقاً للامح الاعلام" إذ اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية أنه ينطلق

(*) العولمة : مصطلح أول مظهر في مجال المال والتجارة والاقتصاد غير أنه لم يعد مصطلحاً اقتصادياً صرفاً، فقد تم تداوله في البحوث الاجتماعية والسياسية والثقافية والفن على أنه الظاهرة التي ستفرد العالم وتربطه نطاق الاثير التكنولوجي، والعولمة ماهي الا مسمى جديد للهيمنة الأمريكية (امركة = العالم) ولا سيما ان الولايات المتحدة دخلت القرن الواحد والعشرين وهي تحاول جاهدة حسم موضوع زعامتها الكلية لعالم كان ولا يزال متغيراً تابعاً لمن يظهر القدرة على إعادة هيكلة العالم وجوهر العولمة يكمن في مضمونها وما ينطوي عليه من سياسات وتوجهات وقوى فاعلة تمثل مشروع الرأسمالية لإدارة ازمتها الجديدة. ومن مظاهر عولمة الحياة الأمريكية (الهامبرغر) (الكوكا كولا) والـ (TV الدش) وأنواع العلاقات الأسرية والتربوية والجنسية وغيرها، هذه الامور تجري عولتها الآن.

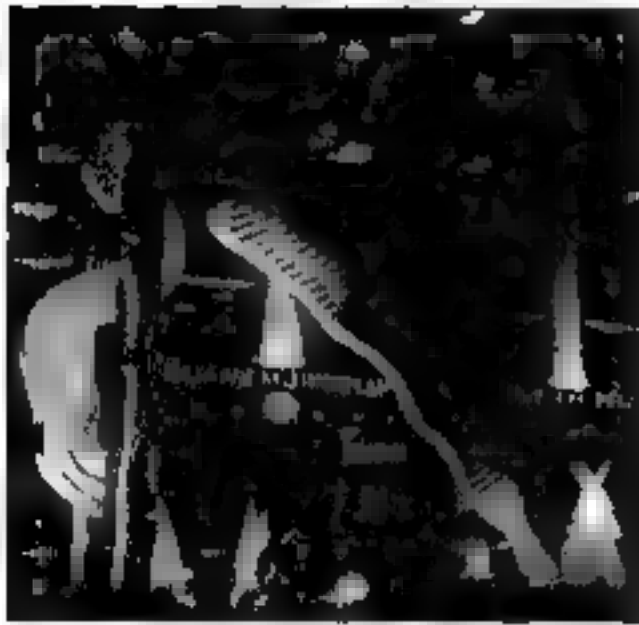
(*) فنان بوب امريكي شهير.



تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة

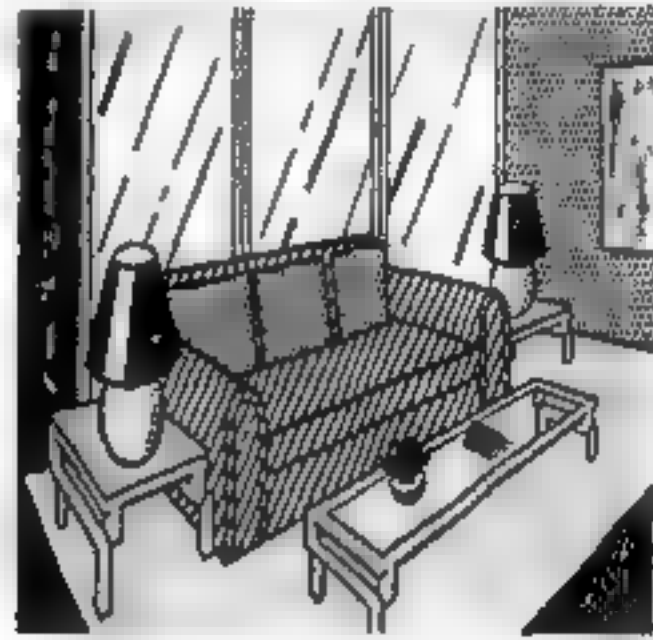


من المجال الاعلامي: الرسوم المتحركة المسلسلات الهلالية، السينما هذه الوسائل التي تشكل ظاهرة اجتماعية غنية بدلالاتها وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للاطفال منها (اهلام ميكي ماوس) ثم تحولت تدريجياً لتصبح وسيلة تسلية للكبار كما في الشكل (32) و (33).



شكل (33) لشتنتين

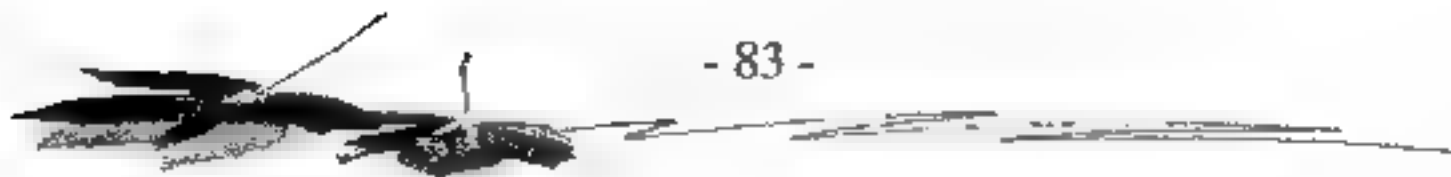
Brushstrokes

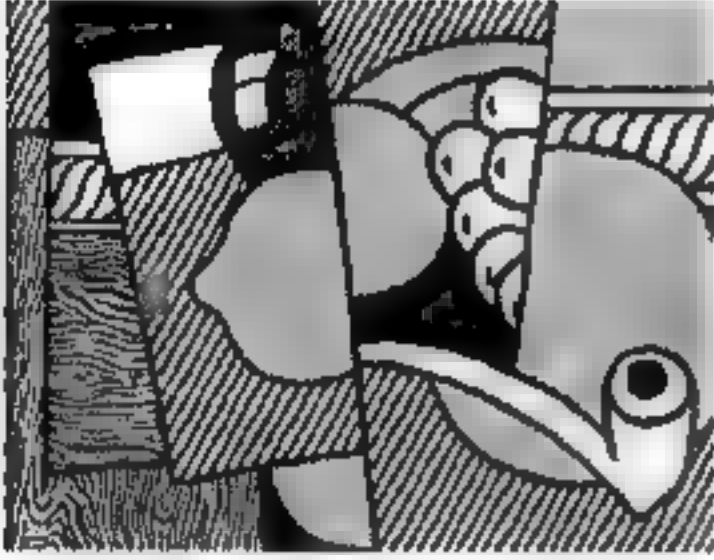


شكل (32) لشتين

Red Lamps

وفي بداية الستينيات انتهت به الدراسة عن أسلوبه الخاص إلى الفن التجريدي قبل ان ينحز فليماً كارتونياً بعنوان (أنظر ميكي) الذي يعد اول عمل من هذا النوع يعتمد على مصدر هزلي، وقد تمكن في هذه المترة من ترويع رسومه الشعبية اضافة إلى انه كان يرسم صوراً واشكالاً للاطفال ممتعه جداً تشبه اغلفة العلكة ومن ابرز اعماله شكل (34) و (35)





شكل (35) لشتتين

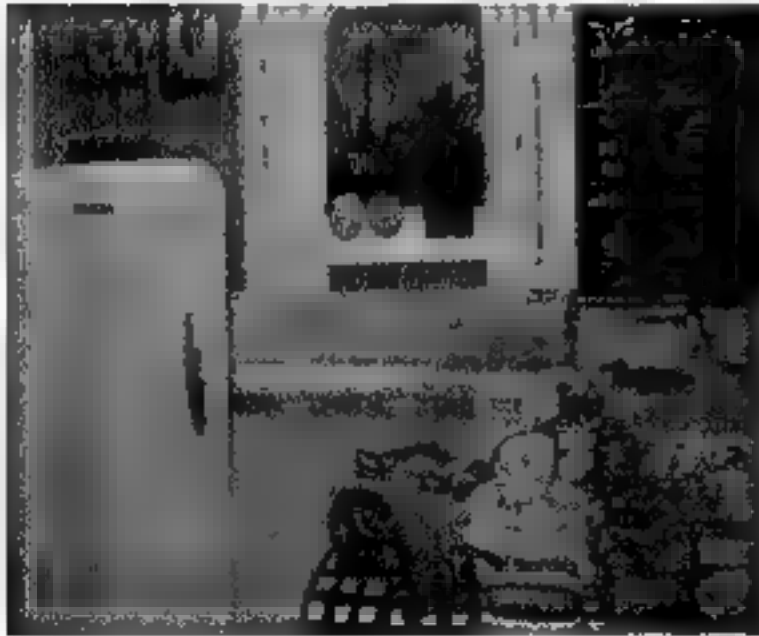
(صورة رسم تكعبي ساكنة 1974)



شكل (34) لشتتين

Flatten Sand-Fleas

أما (توم ويسيلمان *Tom Wisselman*) فقد اتبع طريقة مختلفة في تصوير أعماله بشكل مبسط ومتفائل مع شيء من النقد الساحر اعتماداً على وسائل الاعلام فأصبح الفنان يدخل إلى اللوحة عناصر واقعية بحيث تبدو قريبة من الصورة الفوتوغرافية كما في الشكل (36) و (37).



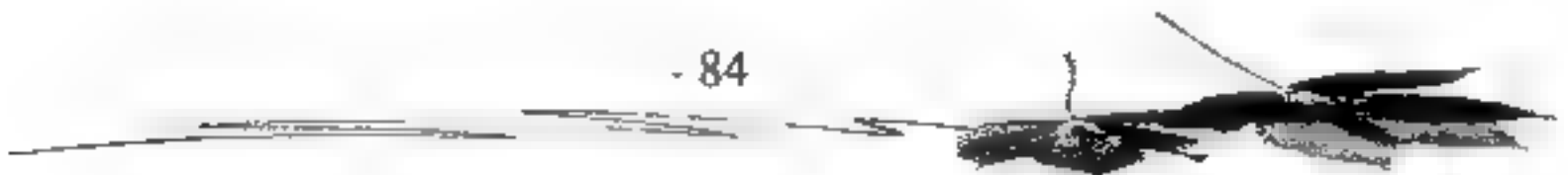
الشكل (37)

Life Still 2 ويسيلمان



الشكل (36)

Still Life ويسيلمان

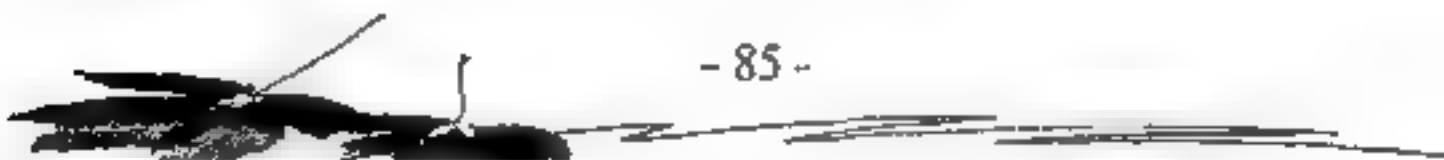




اذ ان التعبير الفني في هذه الاعمال يستكشف الصورة اليومية التي تعد جزء من ثقافة المستهلك، لذلك فإن خطاب ما بعد الحداثة من خلال ذلك يعلن عن دلالات تعبيرية تثير الصدمة والدهشة وتخالف التقليد وتبحث عن اللامعقول وهذا ما جعل فنان البوب (توم) يمنحنا في اعماله تعبيراً فنياً يستلهم مقوماته من حيثيات الحياة بعيداً عن التعبير النمطي فتتلاقح مع كل ما هو تجريبي لتشتيت ذهن المتلقي، ومن خلال نتاجاته هذه أنما يقدم (توم) معطى تعبيرياً جديداً لا ينفصل عن مخاضات الثقافة الشعبية الأمريكية، فالشكل (37) يشير إلى جو منزلي مزدحم بالماديات نسفاً للقيم الاستطيقية والمعايير الذوقية السائدة في عالم الحضارة الذي يقوم على التعبير الأنّي وعلى الزوال والموضة، فأصبحت الإزاحات تجهض قدسية الفن وتقدم ذائقة جمالية جديدة تتناسب وطروحات ما بعد الحداثة في ضوء التكنولوجيا.

ان البوب آرت الذي ظهر في اوائل الخمسينيات اعتمد إلى ما يعرف بـ (الواقعية الجديدة) أذ كانت اعماله بداية لهذا الاتجاه الواقعي الذي بقي حتى في السبعينيات موضع جدال يعبر عن رفضه للفن اللاشكلي والتعبيرية التجريدية ويرتبط بما رسمه (دوشامب) والدادائيون ويعتمد عناصره من وسائل الاعلام

من رواد (الواقعية الجديدة) (ارمان، نيكي دوسان فال، مرسيل ريس...) هؤلاء يتقصون الموضوعية من خلال الشيء نفسه الذي يعدونه عملاً فنياً بالقوة حتى في حالته الخام - سواء اكان جديداً - ام مستعملاً ام تعرض للاحتراق او التفجير لكن بانتقاء هذه الاشياء وعزلها عن محيطها الاساسي تفقد دلالتها الوظيفية لذلك كان استخدامها في اغراض مناقضة لوظائفها للاستعاضة عن المنفعة الواقعية بأساليب تعبير جمالية ولكن هذه الجماعة تشكل جزءاً من حركة أكثر اتساعاً عرفت بأسم (الصورية الجديدة) التي سجلت عودة إلى الصورة تختلف عن الصورة السابقة





ومما يستحق ذكره بأن (الواقعيين الجدد) ساروا في عملهم بخط موار لعمل (روشبرغ وحونر) بعدما انضم إليهم (جيم داين)^(*) و (وارهول) اد تعلقوا أعماله بالافتتان بالاشياء العادية.

أما في انكلترا فأرتبطت حركة البوب بالصورة الصوتوغرافية وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون)^(**) الذي لعب دور المهد في مجال البوب آرت الانكليزي وارتبط الفن التشكيلي بالازياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية واتسمت أعماله بخيال واسع للرسوم الهزلية والخيال العلمي ومن أعماله صورة من الكولاج بعنوان (تري ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة) ؟ شكل (38) في الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجلاً بعضلات مفتولة وقد جلست إلى جواره راقصه وقد حمل مصاصة كبيرة الحجم كتب في وسطها (pop) بحروف كبيرة.

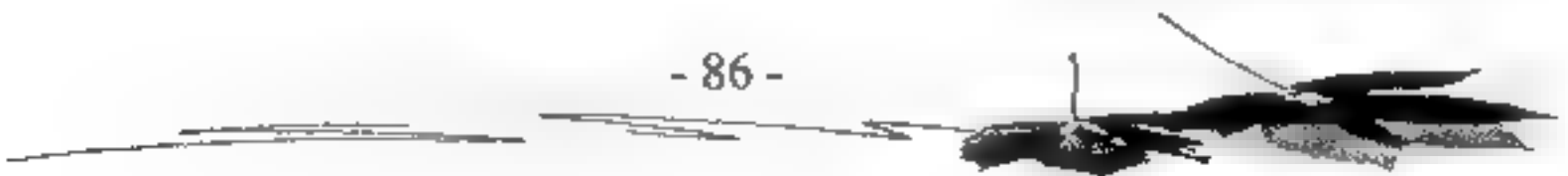


شكل (38) ريتشارد هاملتون

(تري ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟)

(*) جيم داين أحد أشهر رسامي البوب والاحداث الامريكان بعد بمواراة (جور) و(روشبرغ).

(**) ريتشارد هاملتون رسام بريطاني أدخل في فنه خيال وأساليب الثقافة الشعبية وأستمد موضوعاته من الثقافة الشعبية الامريكية.

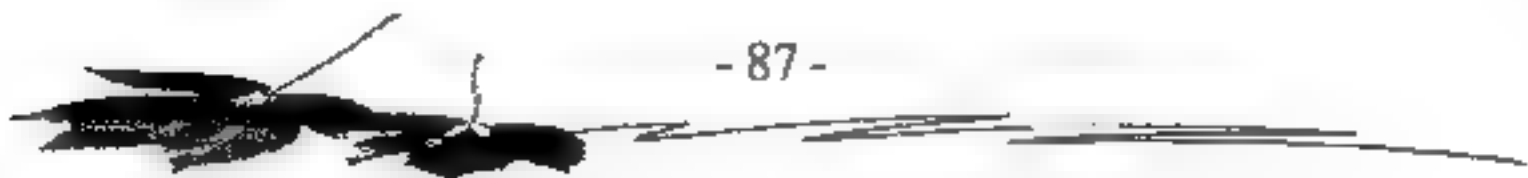




خلاصة لما تقدم نجد ان فن البوب فن شعب يتماشى مع مجتمعه ليرسم اغراضه وعاداته لأنه اعلامي استهلاكي بحت، لأن الطبقات الشعبية تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية بأشكال متجددة تحمل في طياتها طابع العبث ورمزية التجارة وثقافة الاستهلاك في المجتمعات الغربية، وقد تم كسر الحدود الفاصلة ما بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني العلامات والرموز والاشياء اليومية بطريقة تغلفها الاثارة إلى حد السذاجة مما جعل التعبير لهكذا اعمال يتميز بسرعة القراءة وسرعة النسيان لأنه يتماشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي.

ويمكن القول بأن الفن الشعبي يتناول وسائل الاعلام الجماهيرية والاعلانات والمنتجات الصناعية والاستهلاكية لنقل الفكرة من الفنان إلى المشاهد بأحدث التقنيات الطباعية والاعمال الفنية التي تثير انتباه المتلقي ليزداد اقتنائه، اما كثرة المتداول من خلال وسائل الاعلام فإنها تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات متعاقبة متعادله تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية بمعنى ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولا يوجد شيء يصعب قبوله.

لقد اصبحت النتاجات الفنية للفن الجاهز تقدم رؤى جمالية جديدة لا تتفصل عن مخاضات الثقافة الشعبية الامريكية معتمدين رسومات واشكال حفظ الاغذية الجاهزة والساعات وقناني المشروبات الغازية وصور المشاهير امثال (مارلين مونرو، جاكلين كينيدي...) مما ادى إلى نفس المعايير والقيم الذوقية والاستيطيقية السائدة فقد كان للصورة الفوتوغرافية وفن التصيق فاعليتها في فن البوب ونظامه التعبيري ولهذا مرجعياته في الحداثة ممثلة بنتائج الدادائية والتكعيبية الدين مارسوا فن الكولاج في معالجاتهم التقنية





إن أعمال الفن الشعبي وفق منهج التفكيك تشكل حقلاً من العلامات (الحروف) والإشارات أو الدلالات تقبل دائماً التفسير والتأويل وتستدعي قراءة ما لم يقرأ فيها من قبل لتولد قراء جديدة منتجة تعيد تشكيل اللوحة/ العمل الفني لإنتاج معنى جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية من القراءات التي تعتمد على عدد من القراء (المتلقيين)، فكان لحرية المعنى وعدم محدودية التأويل أثر المشاركة الفعالة التي يضيفها المتلقي في تحديد أو قراءة معنى ما.

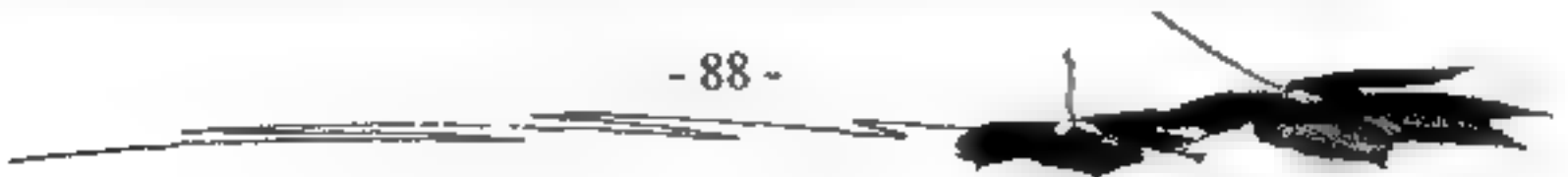
ولامناص أن الشعبية وعدم الضرورة، والصفة الزوالية، والتحولية، وخفة الظل، والجاذبية الجنسية فضلاً عن قلة الثمن، وإمكانية الاستهلاك المتزايدة التي تجعله سريع القراءة وسريع النسيان وهي من سمات تشكيل ما بعد الحداثة.

لقد أمست اشتغالات البوب وتشكيل ما بعد الحداثة بعيدة عن مواصفات المقدس والماورائيات لأحداث استجابات غير مألوفة من خلال استخدام المواد اللاعقلانية واللامالوفة.

السوبريالية(*)

إن السوبريالية التي أعقبت الفن الشعبي في أواخر الستينيات وسميت بالواقعية المفرطة ظهرت في بريطانيا والولايات المتحدة أذ قدم فنانون ما بعد الواقعية أعمالاً تزيد في درجة واقعيته عن آلة التصوير الفوتوغرافية محاولين تسجيل أدق التفاصيل في الواقع المنقول، أذ أن الانتقال من فن البوب إلى

(*) حركة فنية تشمل الرسم والنحت الواقعيين لها تسميات مختلفة منها: الواقعية المفرطة، الواقعية الاعلامية، واقعية الصورة الفوتوغرافية وتخلق بها بعض المصطلحات مثل الخارق، مفرط، متطرف وتختلف السوبريالية كواقعية حديثة عن الواقعية الاشتراكية التي ظهرت منذ الثلاثينات وحتى افول الشيوعية في الثمانينات التي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي بمجد الدولة ومثالية الطبقة العاملة



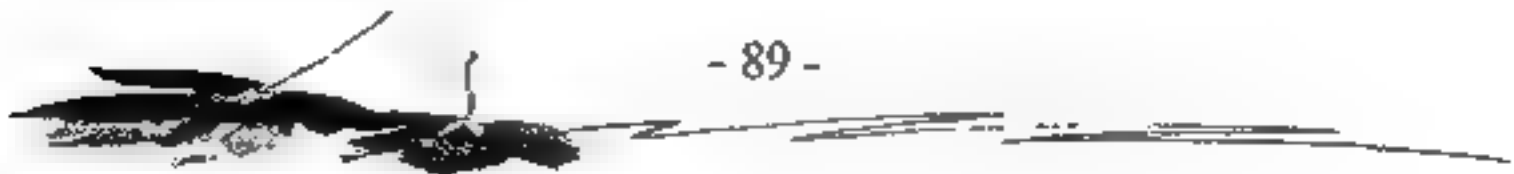


السوبريالية عزز من انتقائها للصور واختيارها للموضوعات التي تشمل المناظر الطبيعية والسيارات وواجهات المحلات فأخذت وسائل التعبير مغزى آخر هدفه ملء مساحات الصورة بحضور واقعي.

لقد ظهرت في البداية كمجرد حركة رجعية ضد التجريد والعقلنة في التصوير وتشكل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والمصانع والقصور والشخصيات التاريخية لكنها ومن جهة أخرى وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية تواجه الواقع بعقلنة المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل معبراً عن التوتر الناتج من الاختبار الواعي لمظاهر الواقعية والتصوير الممتع.

إن السوبريالية قد التقت مع التوجه العام للفن المفاهيمي (فن الفكرة) من خلال مشتركات عدة أهمها: اختيار الموضوع وكذلك طرق المعالجة التي تعبر عن رغبات الفنان وانتقاداته الساخرة في الغالب "فضلاً عن ذلك إن كلا منهما كان ينظر إليه من حيث هو مبدأ موضوعي، ولا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً أو نحتاً واقعياً. أي بمعنى إن الفن المفاهيمي وكذلك الفن السوبريالي قد حاول من خلال استخدام أو توظيف إشارات الواقع ذاتها، خلق واقع جديد غير موجود.

فالفن المفاهيمي على سبيل المثال وإن بدأت انطلاقته من (الشيء) إلا إن ذلك (الشيء) يزول كلياً ليأخذ مكانه تحليله، وبعبارة أخرى إن (الشيء الفني) هنا سوف لا يحتفظ إلا بالإدراك المفهومي الذي يعبر عن حريات خيالية وهمية تعكس أزمة مزدوجة: "اقتصادية حيث كل شيء مباح تلبية لحاجة السوق إلى (المستجدات) وايدولوجية، حيث يصبح الفن في موقع مثالي على هامش المجالات الأخرى للنشاط الانساني.





ومن بين الرسامين الذين ولعوا بأعمال السورريالية (ريتشارد ايستيس)^(*) و(رالف، كوينغ)^(**) و(دان هاتس)^(***) وآخرون وقد صور (ريتشارد ايستيس) احد واجهات نيويورك معتمداً الصورة الفوتوغرافية وبعناية فائقة تعيد إلى الازهان رسوم اساتذة الفن الهولنديين في القرن السابع عشر، فأعماله الفنيه تمتاز بدرجة من التنظيم الخمي في تكويناته، واعتمد على اشكال هندسية وبناءات مرتبة بعناية بشكل يدر ان تكشفه الكاميرا بذاتها ومما يستحق ذكره بأن الرسام لايتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول اعادة انتاج ماتراه الكاميرا كما في الشكل (39) والشكل (40) الذي يمثل احد شوارع باريس.



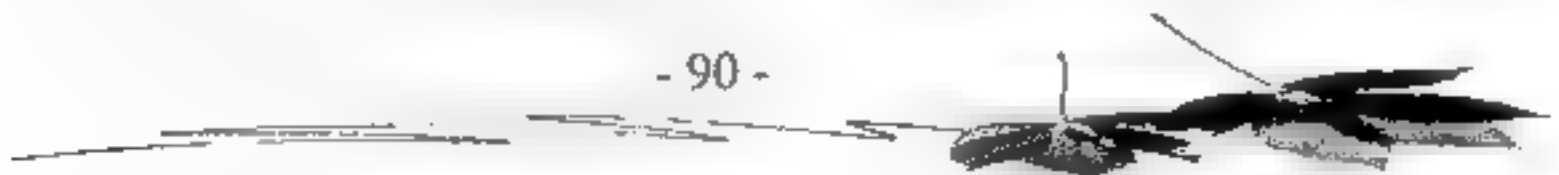
شكل (40) ريتشارد استيس

Paris street scene

شكل (39) ريتشارد استيس

مواد مختلفة

-
- (*) ريتشارد ايستيس رسام امريكي سورريالي عمل في الدعاية والاعلان واحد مؤسسي السورريالية
 (***) رالف كوينغ رسام وفنان امريكي ولد عام 1928 معروف بلوحاته التي تمثل أدق التفاصيل .
 (***) دان هاتس فنان امريكي أنتج أعمال واقعية بالحجم الطبيعي وكان من رواد الواقعية المثالية .

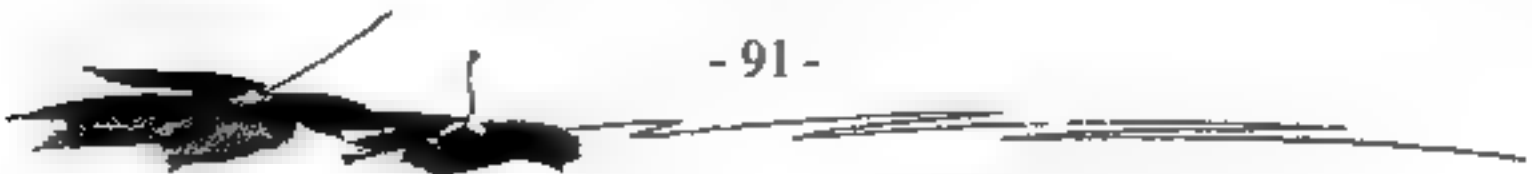




إن هذه الاعمال مزدحمة بمختلف المواد التي صُوِّرت بدقة عالية فتبدو وكأنها حقيقية كما تداخلت أجزاؤها لتعطي تعبيراً ذا وحدة تكوينية رغم تشظي المعنى ولكنها تمثل تعبيراً يتصف بالتفاصيل والتشظت والفرسانية في أداء هكذا اعمال بتميز عال ليدو الرسم في الظاهر رسماً واقعياً يثير التعجب لواقعيته المفرطة ذات الملامح السحرية.

إن هدف (أيستيس) في هذه الاعمال هو ملء مساحات اللوحة بحضور واقعي مقنع يعتمد على التفكير الإدراكي ويخاطب استجابات عادية كلياً، اما الجو العام فإنه يوحي بالتعبير الانتشاري في توزيع العناصر واشتغال المنظومة الخيالية بشكل كبير لتحقيق التعبير الجمالي، فالشكل (39) اقرب إلى روح الكولاج لأنه تجميع من مواد مختلفة مهمشة ومألوفة مستمدة من حياة الفنان (أيستيس) اليومية ويتسم التعبير فيها بالنزعة الاستهلاكية، ولا بد من القول بأنه يوحي إلى قدرة الفنان (أيستيس) في صياغة اشكال الواقع بنظم تعبيرية وتقنيات حديثة خالية من المنظومة القيمية (اللاقيم) ليأخذ العمل الفني الحالي دوره في عملية الاستهلاك حين يصبح جزء من السوق لأنه رخيص الثمن يقتنى بسهولة، أنها تحاول التعبير عن الخيالي والخرافية والتطرف استناداً إلى الاكتشافات العلمية والتكنولوجية التي تنعكس على السلع في السوق والتي تضع المتلقي في قمة الاندهاش والتأثير البصري العميق.

وإذا نظرنا إلى اعمال (دان هاتسن) فأعماله تتمثل بالحجم الطبيعي والحقيقي فهي تضاجتنا بسويعيتها الفائقة في درجة شبهها بالحياة كأن الشخص المنحوت واقفة تتنفس امامنا ترتدي ملابس حقيقية مزودة بمستلزمات ينطقها الفنان بعناية كي تماثل الحياة بالتالي هكذا اعمال تجعل الاشكال تعلق في الاذهان اكثر من نماذجها الاصلية كما في الشكل (41)، (42)





شكل (42) دان هاتسن

Drug Addict

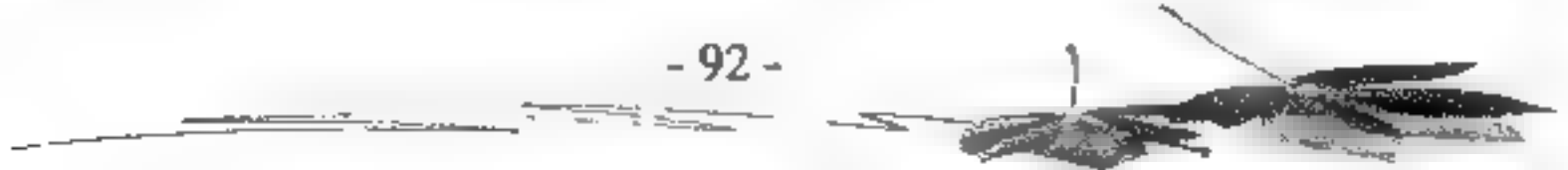


شكل (41) دان هاتسن

Saatchi Gallery

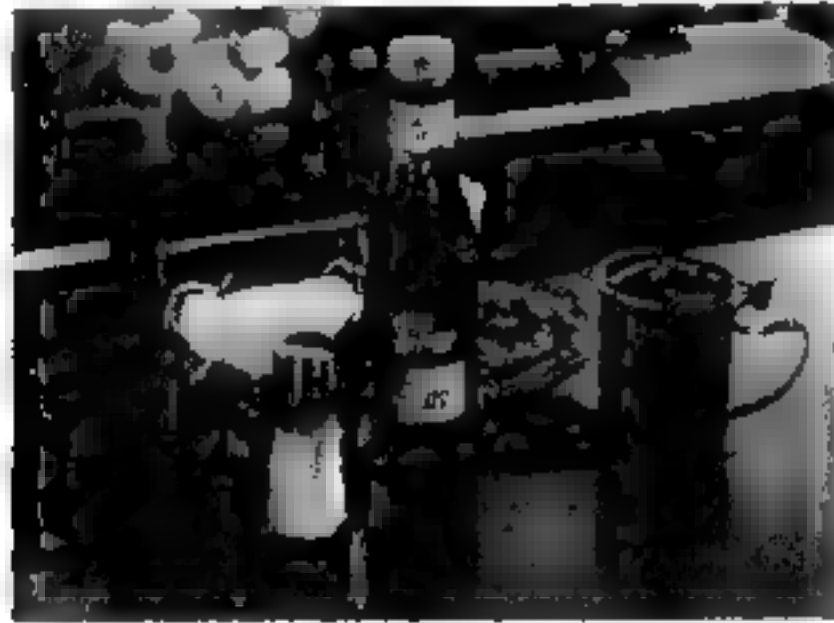
فعندما ننظر إلى هذه اللوحات نجد الأشخاص تتنفس وترتدي ملابس حقيقية ومروده بمستلزمات منتقاة بعناية تتمظهر بشكل يماثل النظم التعبيرية الحياتية ونتيجة لارتباطهم بالمجتمع الاستهلاكي وطبيعة التقدم الصناعي وما تتوهر فيها من آليات اشتغال تنصب في صياغة أعمال تتمثل شخصيات دعائية لها نظامها الذي يتميز بتمثيلات مفرطة في الواقعية، وبهذا فإن التعبير فيها يسخر من المركز ويقيد الحريات في تمثيلها لنظام تعبيرى يعتاز بواقعية مفرطة تبرز هويتها الفنية والمتغيرة لمواكبة التقدم الصناعي والتقنيات العلمية وتوظيف تقنية الصورة ونوعها في الوصول إلى ما يوازي السوق التجاري في توظيف الإعلانات إذ أصبح المعطى التعبيري في أعمال (هاتسن) يشير إلى تمظهر الصورة كتعبير فني يتبدى الواقع والغرض من ذلك إيصال فكرة إلى المتلقي وعرضها إعلامياً اعتراضاً على التعبير القيمي والفني المتوارث والحدث اليومي .

أما (رالف كوينغز) فقد منح للأشياء تراثها وجمالها الفني الذي يعوضها من تجاهلها في الواقع من خلال تركيب لبنيتها الدلالية واشتغال العلاقات التي تربط العناصر المؤثرة في بنيتها من خلال ترجمة اللقطات الفوتوغرافية لطبيعة





المواد الساكنة بأطهار اشكاله المعمة بالاثارة والتلاعب بحواصها التركيبية وانعكاس الضوء عن الزجاج لتحقيق بعداً جمالياً واضحاً وقد استغل كل ما موجود في المطاعم من خلال توظيف الاشياء غير المتوقعة التي تتلاشى وسط الفوضى البصرية الموجوده في تلك المطاعم اصافة إلى ان اعماله تمثلت بالساطة في رسم هكذا مواد كـ (قناني الصلصة، عبوات الملح والفلفل .) كما في الشكل (43).



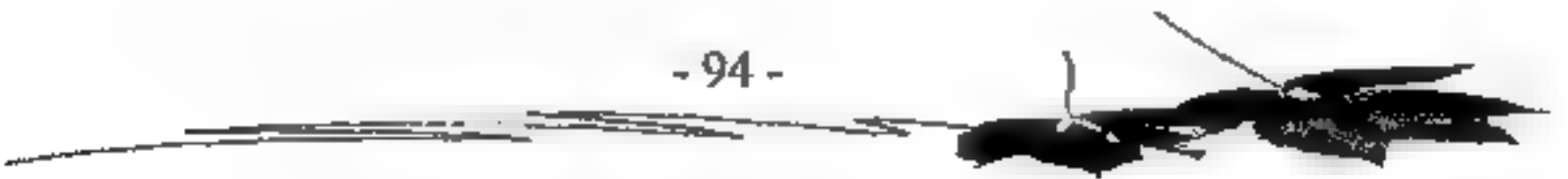
شكل (43) رالف كوينغ (حياة هادئة)

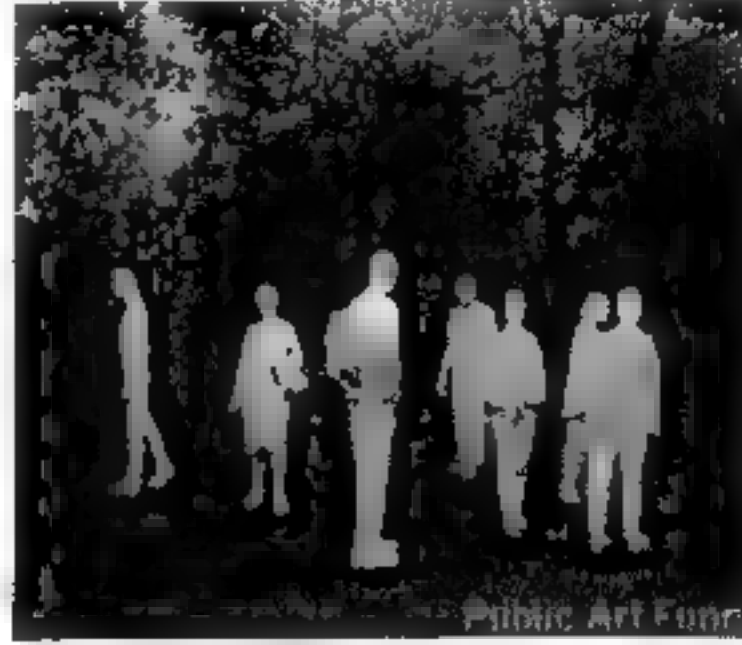
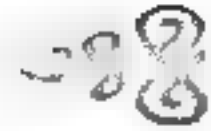
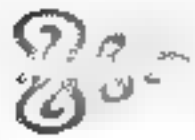
لقد استخدم الفنانون الواقعيون عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصماء بقدر ماهي معبرة وذات دلالة، وسائلهم المباشرة ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية، الكاميرا، الشرائح المنقولة إلى الشاشة وبمضللها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة وتمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقة بحيث ان اعماله الفنية تمنح المتلقي انطباعاً بواقعية مفرطة ذات ملامح سحرية.



أما النحت السوبريالي فيعد بخلاف الرسم السوبريالي، أذ تبدو أشكاله أكثر التزاماً بتشبيه الحقيقة فإذا نظرنا إلى أعمال (هاتسن) نجد أنها تتمتع بخاصية لانجدها في معارض الأعمال الشمعية التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها. فلو رجعنا لأعمال (جورج سيكال *George Cegal*)^(*) الذي كانت أعماله متعددة الاطراف، فعمله ذو الشخص المنحوتة تأخذ شكلاً لقوالب حية على درجة عالية من التقنية والتنسيق الذي يستوحى من الحياة العملية، وتحفظ هذه المنحوتات بهويتها من خلال علاقتها الوثيقة بانتمائها للظاهرة الحياتية في الاشكال المنحوتة من الجبس الابيض التي هي عبارة عن أجسام مجوفة ليس لها مظهر من مظاهر الحياة كما في الشكل (44) و(45).

(*) جورج سيكال : فنان امريكي ولد عام (1924) في (نيويورك) ، التحق بالتحاد (كوبا) للفنون والعمارة في (نيويورك) عام (1941 م) وتدرّب على تدريس الفنون عام (1942) ، كما درس الفلسفة والاداب في جامعة (روجز) في نيو جيرسي واقام له معرض شخصي عام (1957) متخذاً مساراً تقنيّة (الهيانك) مع (اولدبرغ) و (كامرو) ، وبدأ العمل بقوالب الجبس على الاجسام البشرية بالحجم الطبيعي عام (1963 م) ، ثم بعدها معرضه الشخصي في (باريس عام 1964)، ودرس النحت في كلية (هاتنر عام 1972) ، وبعدها اقام المعرض الفني للنحت المعاصر في (شيكاغو) وبذلك عرف بأسلوب انتاج الاشكال المنفذة من الجبس الابيض التي تحاكي الاشكال البشرية من الاعمال والحركات اليومية .





شكل (45) سيكال

Street Crossing ARTIST

شكل (44) سيكال

street crossing

وبعد الحرب العالمية الثانية، تعددت مسارات الحركة الفنية وشهد العالم الغربي تياراً فنياً صورياً، تعبيرياً، سرعان ما تأكدت ملامحه منذ الخمسينيات، فالنحت السوبريالي يختلف عن الرسم السوبريالي ولا يتصمر القيام بالتحول من الأبعاد الثلاثة إلى البعدين، فكان أكثر تشبيهه بالحقيقة، مثلاً (سندويجات الهمبركر والصوصج العملاقة) والأشكال الادمية التي تقوم بالأعمال اليومية العادية، وكل هذه المظاهر والحداد هي القصد منها مجابهة المشاهد بالتعبيرات السريعة، واقتناع الجمهور بكل ما هو غريب وطارئ على الحياة اليومية.

وهكذا فإن السوبرياليه تجلت تمثلاتها بآلة التصوير الفوتوغرافية التي تثير الدهشة في داخل المتلقي لدقتها العالية الممرطة في طريقة نقل الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة للوصول إلى ما يوازي السوق التجاري وتوظيف الاعلان والدعاية عن السلع، ويسعى التعبير في السوبريالية إلى تسجيل ادق التفاصيل لأطهار الموضوعية العالية في هكذا أعمال فنية





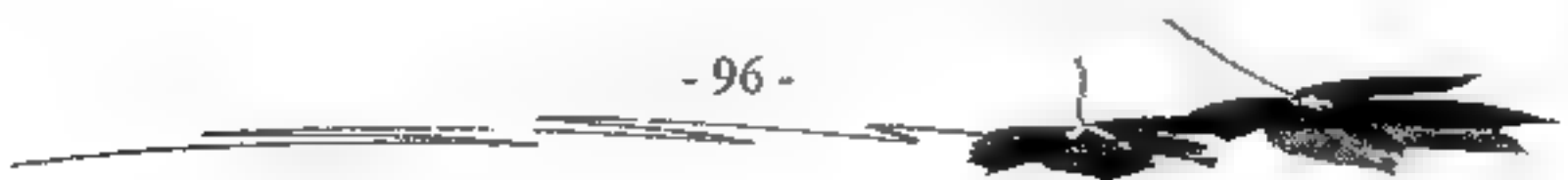
الفن البصري (*) - الحركي

لقد ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وقد سميت بعدة أسماء مختلفة كـ (الفن البصري)، (البنى المبرمجة) (الفن السبراني) (الفن الحركي)، أما المنطلق الاساس لهذه التيارات الفنية فهي محاولة الفنان في أن يستثمر معطيات الاحساسات البصرية، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الاثر الذي يتركه المشهد المصور على عين المشاهد عبر منظومته الادراكية ويتقصى الابهامات البصرية المظلمة للعين، اذ نتج هذا الاتجاه عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، بين ظواهر فسيولوجية واخرى نفسانية وعن ادخال ذلك الجدل العلمي في المجالات الفنية.

لقد تميزت الاعمال الفنية في الفن البصري (*OP Art*) باعتمادها التأثيرات المرئية البراقة او المحتدمة التي تنشأ عن تنظيم الاشكال والخطوط، وهكذا اعمال تتطلب تفاعلاً أكثر مباشرة مع المشاهد لان عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل ومع ذلك فاللوحة تبدو كأنها تتحرك او تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاتها.

تمثل الفتاحات في الفن البصري مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية التي راهقت

(*) الفن البصري Op Art مصدره (*Optical art*). حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من القرن العشرين يحاول فيها الفنان خلق انطباع حركي على سطح الصورة عن طريق الخداع البصري وهي مشتقة من الفن البصري وتسمى باسمه وهناك من يطلق عليها (الشبكي) نسبة الى (شبكة العين) ومن فنانها (ميكتور فازاريلي) و (بريخت رايلي) و (جوزيف البرز).



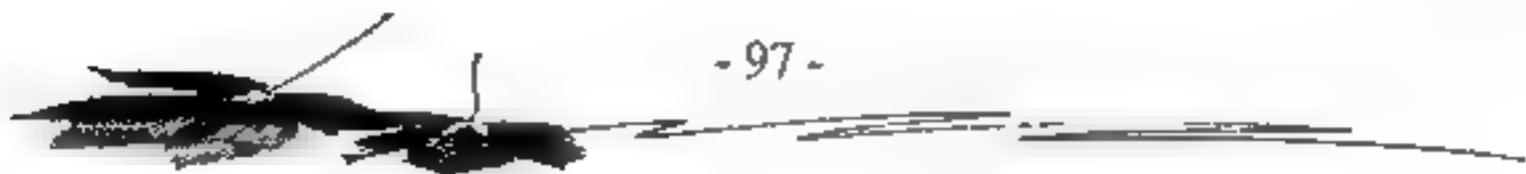


التطور العام في مجال الرسم والتصوير ومن الممكن ان نلتصمها عند الانطباعيين والفنانين الذين كانت لهم اهتمامات بالتفاعل اللوني والقواعد النظرية التي يتأسس وفقها.

ان الفن البصري انعكست فيه الوجهة الهندسية بخصائص حملت معها المضمون المستقبلي معتمداً على وسائط عقلانية بهدف اظهار التمثل الديناميكي في الشكل، وباتت اثار اللون البصرية والعلاقات الفيزيائية موضوعاً للفن، لقد سعت قدرة التمثل والتصوير الجديد الذي ساهم كعنصر اساسي في تعزيز الفكر المستقبلي والذي حملت في طياته فكرة الحركة، المرونة، السرعة، المقياس الواضح والضخم، ولقد تجسدت هذه التصورات في تشكيل ما بعد الحداثة، وتعد هذه التصورات مستقبلية في ما تحمله من اثار وايقاماً بصرياً، بل تعتبر عقلانية للفرص المفتوحة الواسعة امام تجارب حسية معتمدة على مصادر ميكانيكية وديناميكية في كل اجزائها وغنية بجمالياتها النقية التي تكمن في خطوطها الدقيقة واصبح (الفن الحركي) ^(*) *kienetic art* يوظف الابتكارات العلمية الجديدة في الفن بتكنولوجيا تعبيره متطورة.

لقد اعتمد الفن البصري على خداع البصر وقد استخدم تعبير (الفن البصري) لأول مرة سنة 1964 في مجلة (تايم *Time*) والتي تعطي انطباعاً بالحركة عن طريق التكرارات والاهتزازات التي تولدها من خلال تأثيراتها على بصر المشاهد، اما الاشراف الاولى للفن البصري فانها تعود للامريكي (جوزيف

(*) الفن الحركي. مصطلح في الفن نشأ في العشرينيات على يد (هوتوشيني) وتطور على يد (دوشامب) الذي نقل الحركة الى الفن التشكيلي وهذا المصطلح يوناني الاصل اذ ان التقنية الجديدة اعطت تطور للفن الجديد.

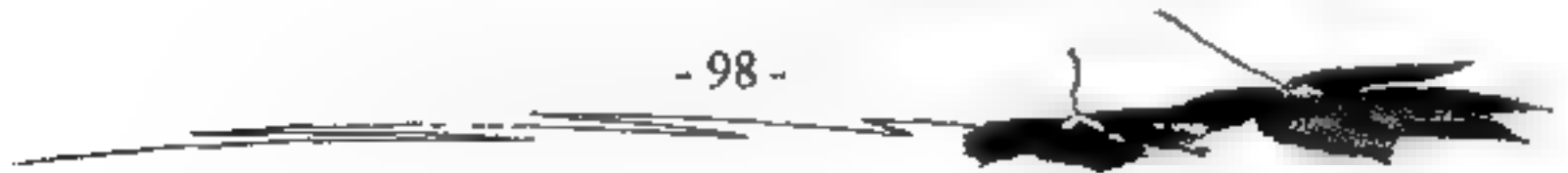




البرز) ** الذي برمج تجاربها البصرية ولم يلقى هذا الفن اهتمام النقاد والمتلقين حتى فترة الستينيات حين نظم في متحف الفن الحديث في نيويورك ولأول مرة معرضاً للآوب عام 1965 حمل عنوان: استجابة العين وتعتمد الأعمال الفنية في الفن البصري على تكرار رياضي لصيغة أو تشكيل بالألوان الأساسية على امتداد اللوحة لخلق موجات بصرية لونية أو تمويهات اهتزازية ومؤثرات بصرية متحركة تستند إلى قواعد المنظور البصري.

وفي نهاية الخمسينات ومع بروز تلك التيارات الفنية باتجاهات جديدة تنتفع من غياب اللاشكل إلى فن منظم شكلياً وذلك بأعتماد عامل المصادفة، ظهرت حركة في التصوير تعتمد على (خداع البصر *Trompdoel*) أي أنه ثمة خطوطاً أو مساحات كونية أو حجوماً منسقة بشكل يوهم الناظر إليها بالحركة، ولقد أطلق على هذا الاتجاه اسم (الفن البصري) أما (الضوء) فقد كان وسيطاً محبذاً للعديد من الفنانين الحركيين ولكن الطريقة التي استخدم فيها تختلف من فنان لآخر، كالتقنيات الجديدة في الفن مثل (تقنية الكمبيوتر)، ويمكن التعامل معها بنوعيات مختلفة من البرامج لإعطاء عنصر الحركة أو التكبير والتصغير، وما إلى ذلك من عمليات تجريبية تمتاز بالدقة والسرعة في آن واحد، كما أن الفن البصري يمثل مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية، وما تثيره من إيهامات بصرية قد نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية التي رافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير، ونتلمسها بوضوح أكبر عند الانطباعيين والفنانين اللذين كانت لهم اهتمامات خاصة للتفاعل اللوني، كما نال الفن البصري والفن الحركي الذي ظهر معه اهتماماً مع حلول السبعينيات لكونهما يمتلكان ميزة هي الجمالية مع الرغبة المتواصلة في توظيف ابتكارات

(**) جوزيف البرز: رسام أمريكي الماني المولد.



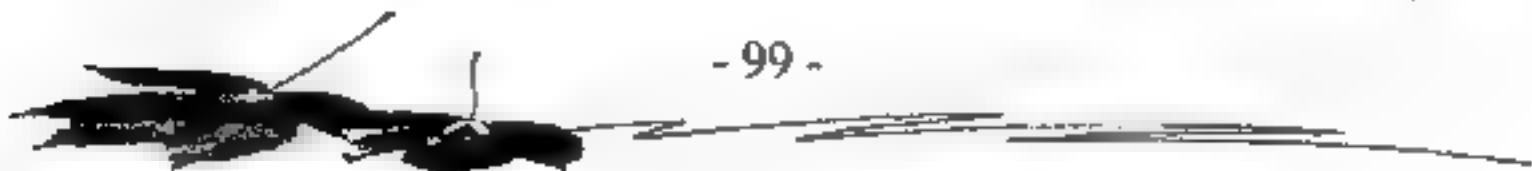


العلم والتكنولوجيا، وللمعودة إلى نشأة الفن البصري بعد الحرب العالمية الثانية فلا بد ان تنسبه إلى مصدر واحد فقط، ولا بد ان يكون ذلك المصدر (فيكتور فازاريلي) (*) والذي عمل على البنى البصرية والحركية ، فالحركة بالنسبة له مهمة جداً، و الفكرة هنا هي التشكيل بواسطة التأثيرات البصرية والذي يوجد اساساً في عين الناظر وذهنه وليس على الحائط واكتماله في النظر اليه.

يعد (فيكتور فازاريلي) الاب المؤسس للفن البصري والذي قدم أعمالاً تدخل ضمن مصطلح الـ (أوب) منذ بداية الخمسينيات، أذ اثرت هذه الحركة في أوروبا أكثر مما اثرت في أمريكا وسادت في الأعمال المبكرة التي ظهرت في الستينيات فيها اللونان الأبيض والأسود، أما الآن فإن سلسلة لونية اكبر اتساعاً يتم استخدامها ويضيف استخدام اللونين الأبيض والأسود بعض المزايا فالتضاد في الخطوط يصل إلى أقصى مداه وتتبرز قيمة في معظم التأثيرات البصرية المتداخلة.

ويمكن الإشارة إلى أن (فازاريلي) قد اعتمد على المبادئ الرئيسية نفسها للفن البصري لكنه طورها على نحو يتجاوز اللوحة إلى الحياة اليومية لخلق فن له منطلقات بسيطة يمكن تعميمها على نطاق الحياة فأنطلق من المربع والدائرة ليبني علاقات كثيرة عليها وليؤكد شيئاً هاماً هو وجود الحركة وابتعاد الفن

(*) فيكتور فازاريلي (1908-1997) : رائد الفن البصري وفنان هكاري الاصل بدأ كرافيتياً وتحول الى الرسم عام 1943 ، ولد عام (1908م)، درس الطب ثم ذهب الى مدرسة فنية تعليمية وفي عام (1929 م) كان يدرس في اكاديمية (موهلي) تحت قيادة (الكستدر بورتنيك)، حريج مدرسة (الباوهاوس) من (بودابست) ، ثم استقر في (فرنسا) وقد بدأ كفنان حر ثم عاد الى التصوير اللوني عام (1943 م) ويعد (فازاريلي) فناً حركياً .



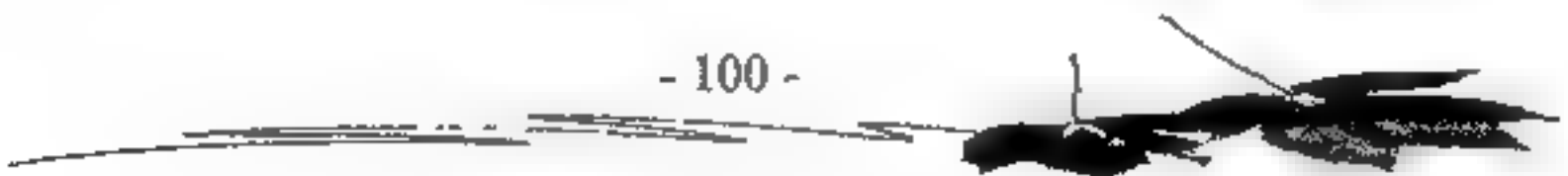


عن المتأحف والصيغ التقليدية وإعادة ربطه بالحياة اليومية وامكانية خلق حركة مبرمجة تعتمد على امكانيات البصر والرؤية وفق تكنولوجيا التعبير.

وهكذا فقد ارتبط الفن البصري بالحركية ذلك ان التكوينات المتلاحقه والمستفزة للبصر تكاد تكون حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لاسقاطات العمل البصرية أولاً والذهنية الايجابية للمتلقي التي تسمح بتعدد القراءات، ثانياً بعد ان تم حثه على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان لأن التعبير لهذا الفن يمتلك الخاصية الدينامية/ الحركية التي تثير الصور والاحاسيس الخداعه لدى المشاهد.

ان الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية بدأوا يفكرون بإنتاج الآت تستعمل الكهرباء وتعطي الاضواء، وشاشات التلفزيون بحيث امكن ان يفكر الفنان في فن يواكب التطورات العصرية في الانتاج الاستهلاكي وهذا ما شجع هئات كثيرة من تطوير هذه الاشكال بحيث يمكن الافادة منها في رفض المفهوم التعبيري للفن والاعتماد على صياغة فن جديد له طابع هندسي وامكانيات التطبيق في الانتاج الواسع، وله امكانيات الاستعانة بأحدث الوسائل المتاحة واحداث الطرق التعبيرية المستحدثة.

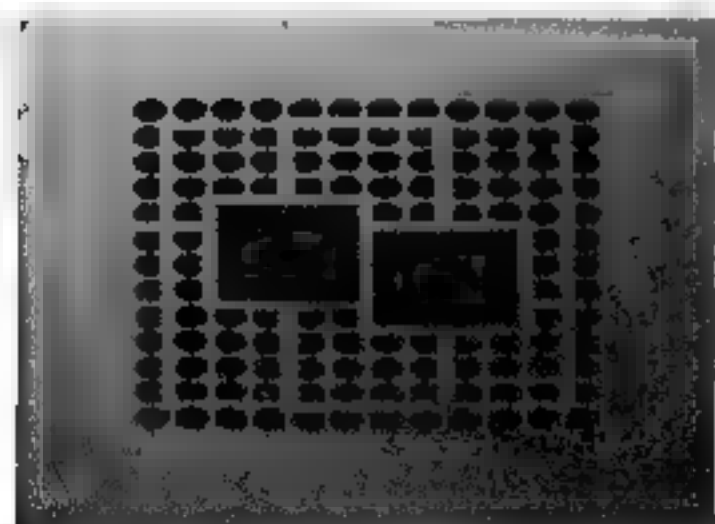
إن العمل البصري يشكل لغة تجسدية ودلالية تخلق التأثير والاتصال بين خياليين، خيال المشاهد المتفاعل من جانب، وخيال الفنان الذي يقدم احساسات بصرية من جانب آخر، لذلك ومن اجل تحقيق ذلك الاتصال فقد استخدم الفنان (البصري) أدوات ووسائل ومفردات لغة فضاء بصري جديدة حيث إن أول ما يمكن ملاحظته في هذا الخطاب التشكيلي البصري هو عملية التعامل مع الوهم باعتباره فعلاً إثارياً يعمل على استغلال قدرة المتلقي لإكمال الصورة داخل نطاق العين الباصرة وداخل بنية العقل المدرك، وما عملية الاستغلال تلك إلا آلية





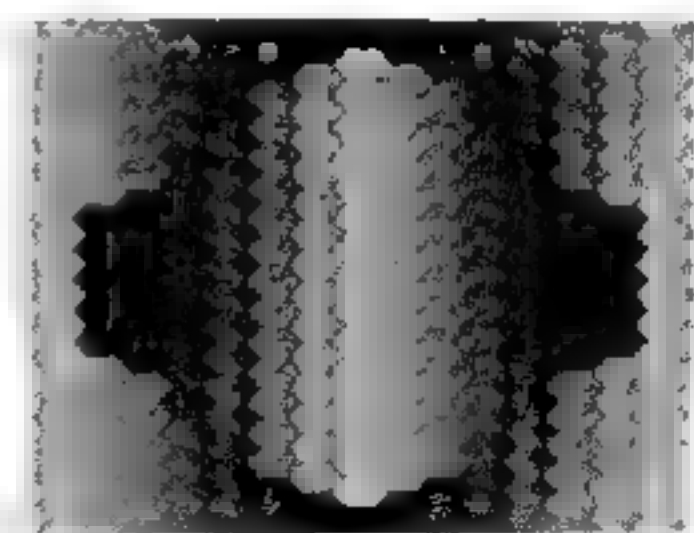
استمرارية لمخيلة المشاهد تدفعه للمشاركة الواجبة في إتمام إنجاز العمل الفني،
فمخيلة الصان تنتج التكوين البصري وتخرجه كسبة ثابتة - العملية الإبداعية
تكاد أن تكون في حالة تجميد - تحتاج إلى فعل مخيلة المتلقي لتحريكها
وبتعبير آخر لإكمال وجودها البصري أي أن اللوحة البصرية وبعد أن يتم إنجازها
فنياً وتقنياً تتعطل عندها مخيلة الفنان (موت المؤلف) ليعمل ذلك التعطيل بدء
تشغيل مخيلة المتلقي (ميلاد القارئ) الذي سيكون له الدور الفاعل في تحديد
فاعلية الخطاب البصري وأبعاده الجمالية.

لقد استخدم (فاراريلي) تقنية مبسطة تتمثل بتفاعل المساحات السوداء
والبيضاء المتجاورة بأيقاعات تتسجم في عين المشاهد، أد نجد من خلال ذلك أن
التعبير التكنولوجي في الفن البصري يعول على جانبين هما (الحركة) و(خداع
البصر) وحاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة، إذ يضعها الفنان لتغطي
المشاهد فيشعر أن عينيه لا تحتلان المظهر فلا وحود لمركز ثابت في اللوحة،
والعمل الفني فضاء مفتوح إضافة إلى التداخلات اللونية التي تعطي إيهاماً
بالحركة كما في الأشكال الآتية (46) (47)



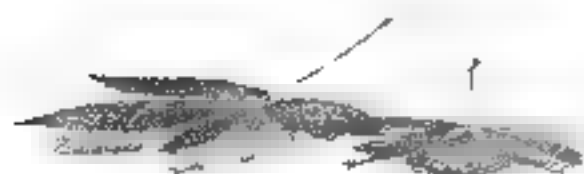
شكل (47) فازاريلي

Screen Print



شكل (46) فازاريلي

Belatrix





لقد استخدمت اشكال متنوعة للوصول إلى طواهر حركية من خلال الفن البصري ناتجة من التداخل الذي يولده انحراف الاشعة الضوئية بالنسبة للمخطط المستقيم الذي يقودها إلى العين ومن ألمع فناني الحركة واكثرهم براعة هي الفنانة الانكليزية (برجيت رايلي)^(*) التي تمكنت من الحصول على نتائج تكنولوجي باستخدام وحدات هندسية (كالمربعات والمثلثات) او مجموعة خطوط مستقيمة او متموجة لخلق سلسلة من الصور الملونة المدهشة لجعل سطح اللوحة كله يتحرك، فلوحاتها مفعمة بالحياة بواسطة الحركات المتتالية وبحثت في تراكيب تعمل على ثنائيات جدلية (سريع/ بطيء، ساكن/ حركي، ضوئي/ معتم) لان هذا يشكل حافظا يميز الطاقة التصويرية اضافة إلى ما انعكسه من طاقات جمالية وعاطفية، كما في الاشكال الاتية (48) (49).



شكل (49) رايلي

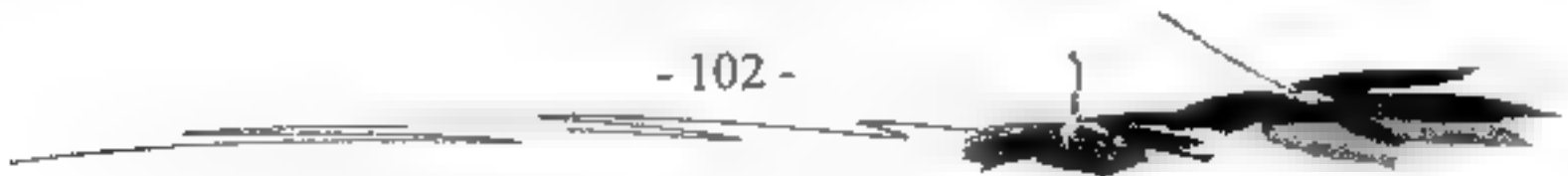
(رمادي 19)



شكل (48) رايلي

(القطعه 5)

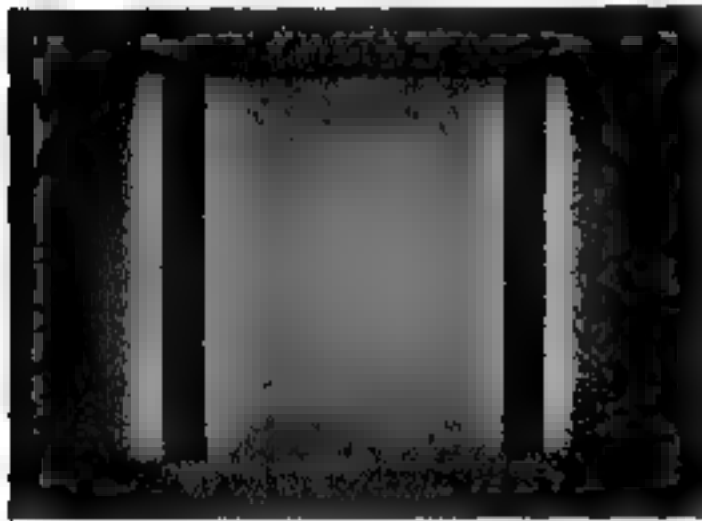
(*) برجيت رايلي رسامة ومصممة انكليزية ولدت في لندن عام 1931 اقامت معارض عديدة بين عامين 1962 - 2005 وتعد رائدة الفن البصري في بريطانيا .





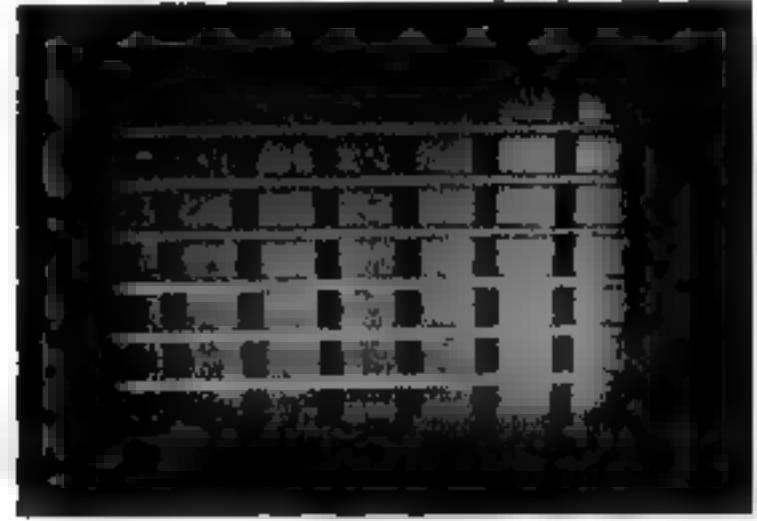
ان مجال الفن الحركي يشمل اعمالاً تدخل ضمن ما يسمى بـ (الصو-
حركية) التي تجمع بين الضوء والحركة وبمصل ما توصلت اليه من انطباعات
تناغمية - لونية فأن لهذه الاعمال تأثيراً بصرياً رئيسياً تدفع المشاهد للمشاركة
الحركية.

ولابد من الاشارة إلى ان بعض الفنانين الامريكيين الذين يستخدمون
الصوء في اعمالهم الحركية ومنهم (دان فلافن)^(*) الذي اعتمدت على المنتجات
الصناعية، اذ قام بشراء مثبتات فلورسنت الجاهزة واختار الشمعة المضيئة
كوحدة اساسية لفنه كما في الاشكال الاتية (50) (51).



شكل (51) فلافن

(بلا عنوان)

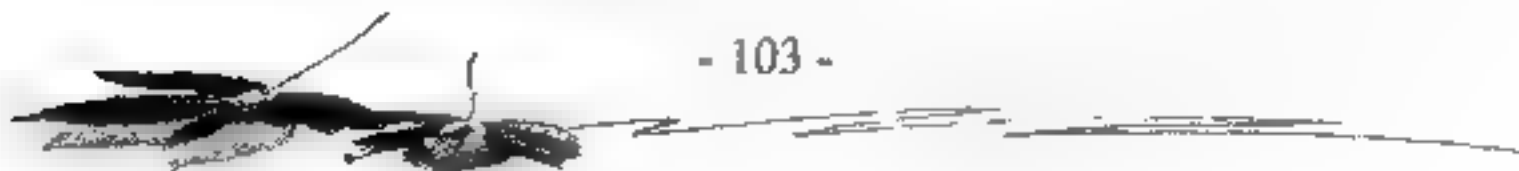


شكل (50) فلافن

(شموع مضيئة)

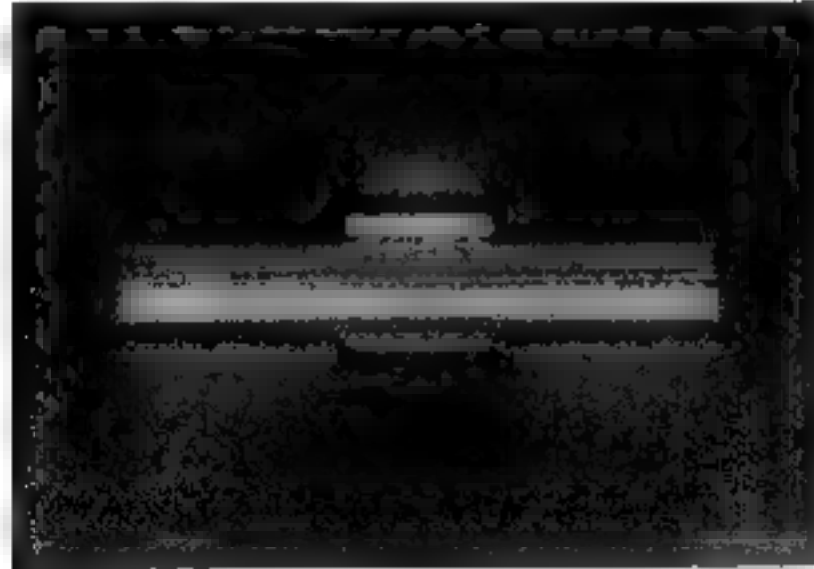
ويمكن القول بأن الوحدة الأساسية لتكنولوجيا التعبير لدى (فلافن)
هي الشمعة المضيئة لأنها توصل إلى المتلقي انطباعات تناغمية - لونية - صوتية لها
تأثيرات بصرية على المشاهد، وبهذا عبر التعبير لدى (فلافن) عن سمات التعريب
والدعائي (التحاري) والروال بتقنيات آلية واستخدمات جاهزة لتوظيف التعبير

(*) دان فلافن: (1933 -) نحّات ضوء امريكي ولد في نيويورك .





المبتدل واليومي بتشغيل البصري على سطحه لكسر الرتابة وتوظيف ابتكارات العلم والتكنولوجيا، ولهذا فالتشكيل بواسطة التأثيرات البصرية كما يعده الفنان (فلاهن) تعبيراً فنياً منتظماً وشكلياً يتوجب على المتلقي اكمال العمل الفني او ايجازه لتحقيق المتعة والدهشة، أد لا يوجد عمل فني الا في التلقي وقد كان هدف الفنان (فلافن) من وراء ذلك خلق نماذج جميلة لاستثارة الاضطرابات البصرية، كما ان استخدام الفنان (فلافن) لوسائل ميكانيكية تعد من نتائج المجتمع ما بعد الصناعي انما توحى بأنظمة تكنولوجيايه لها مغزى آخر يعبر عن كل ما هو صناعي وتقني في الطرح اليومي وهذا ما له تأثير واضح على ذائقية المجتمع ما بعد الحداثوي، اما مشاركة المتلقي في انجاز العمل الفني فإنها تشير إلى موت المؤلف الذي ينحز العمل الفني الذي أصبح تعبيره يتسم بالوقتيّة والسطحية والزوال فصلاً عن التلاقي بين الإغراض الجمالية والمساعي العلمية تعبيراً عن النعمة التكنولوجية الحديثة كما في الشكل (52)



شكل (52) فلافن بلا عنوان

لقد كانت بعض الاعمال الحركية تتكون من الآت هائلة من الحديد والالمسيوم والنحاس مع طاقات حركية موجودة داخلها تجعلها تعمل وتهتز والاعلام





ترهف والاصواء تومض ومنها ماكينات (تافلي) التي تدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية) التي انتجها (بيكاييا) في دروة الفترة الدادائية مابين عامي (1917 - 1919) والتي كانت نماذج لمكائن عاطلة لكن ماكينات (تافلي) ولكن بالكاد تعمل فهي تن وتتاوه دون ان تؤدي وظيفة ما كما في الشكلين (53) (54).



شكل (54) تافلي

(تافلي نافورة)



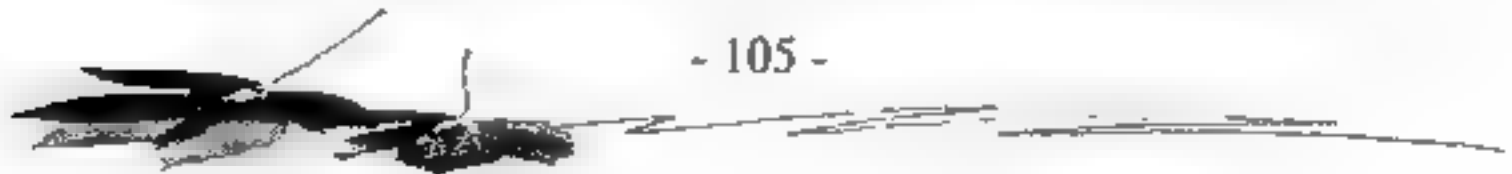
شكل (53) تافلي

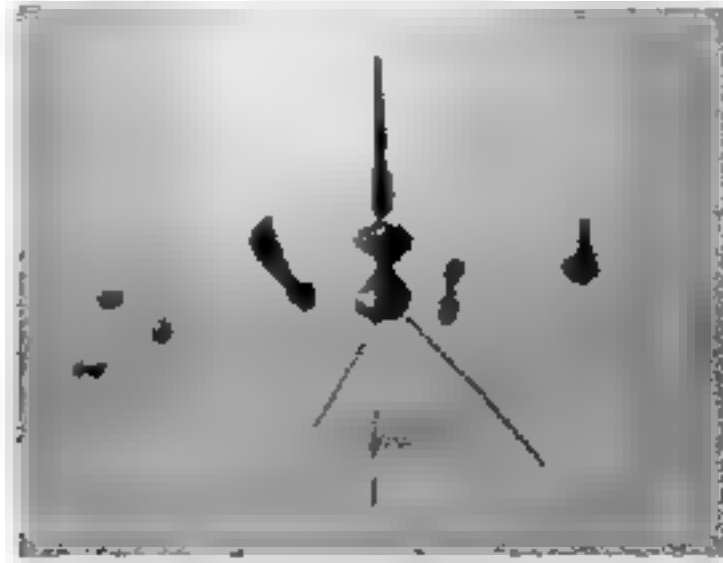
(ماكينة زائفة)

ولعل اشهر الفنانين الذين يرتبط اسمهم بالفن الحركي هو الامريكي (الكسندر كالدر)^(*) بفضل اعماله المتحركة التي تتركز على حركة الاشكال اكثر من اعتماده على الاشكال ذاتها فهي تتحرك على هواها دون ضوابط من قوة ميكانيكية ، اذ تبدو الاشكال عابرة ومتشظية وغير ثابتة فكلما تأرجحت احداها ولدت علامات جديدة مع الاخرى كما في الشكل (55).

(*) الكسندر كالدر (1898) فنان حركي امريكي وكان اول بحاث امريكي حديث اظهر مقدرة في

عمله خلال فترة الثلاثينات في امريكا واشتغل منحوتات متحركة اثرت في كل انحاء العالم

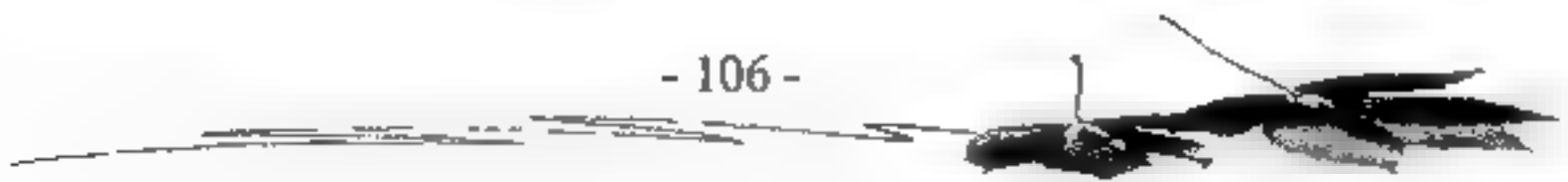




شكل (55) كالدرا (نجوم ثابتة 1942)

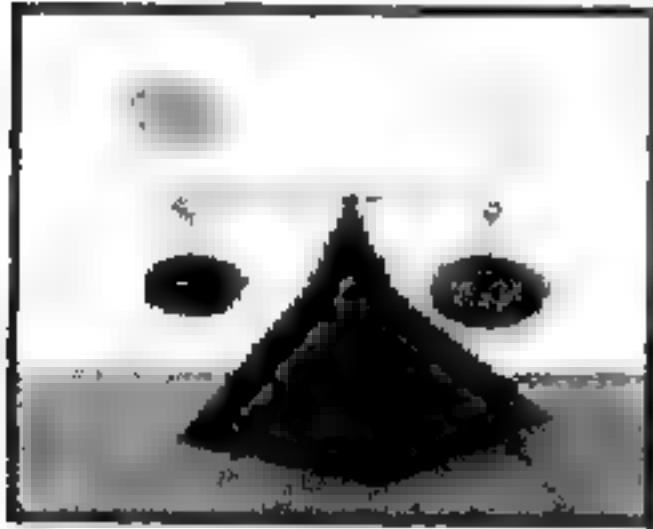
استطاع (كالدرا) ان يعبر من خلال عمله هذا عن رفضه وتهميشه للثابت والمتحقق في النحت التقليدي (التشبيهي) انه يقدم المهمش والمبتذل، فن المخلفات الصناعية الناتجة عن المجتمع الاستهلاكي (كالاسلاك والرقائق المعدنية) التي تتحرك حركات عشية على وفق مخيلة تأثرت بقيم النظام الاقتصادي والحراك الاجتماعي والتغيرات السريعة المحدثه ضغطاً على اللاوعي ليتحرر من سكونه ولينتج اشياءه ورموزه ذات المنحى الديناميكي التحولي كعلامات ما بعد الحداثة وهي حقبة الحصار التكنولوجية والتي امدت الفنان بفيض من النتاجات الفنية، اذ ان منطق الاستهلاك يفترض غياب القمة الابداعية الرمزية والعلاقة الرمزية الباطنية وغياب المكانة التقليدية الرفيعة للتمثيل الفني ليقدم الشيء المستهلك (المادة) بحيث تتساوى مع العمل الفني ليندمج بنفسه في النظام الاجتماعي

فأعمال (كالدرا) المتكونة من رقائق معدنية ملونة متفاوتة الحجم مرتبطة مع بعضها البعض بواسطة اسلاك معدنية ومعلقة من نقطة واحدة وفي حالة توازن جميعها، وان العمل يتحرك انياً بجميع اجزائه بفعل حركة الهواء التلقائية، فهي انعكاساً لمجتمع الحصار الغربية المتقدم، المجتمع الذي سادت فيه آلية الحراك التقني والتكنولوجي المتطور من خلال اندماج فعلها التشكيلي



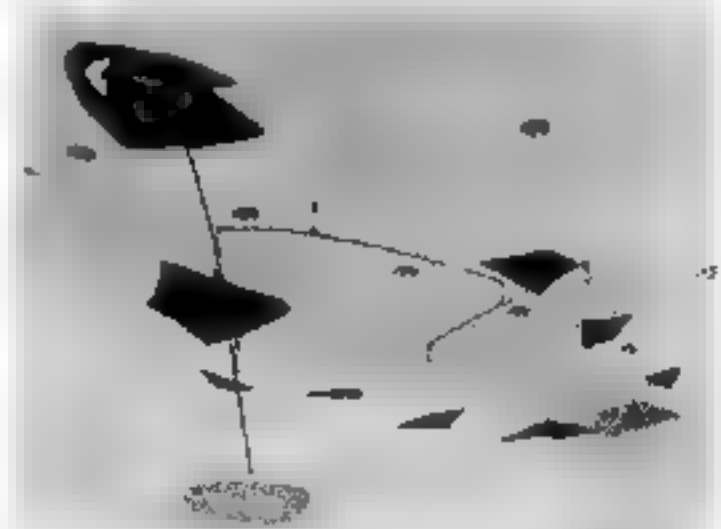


بواقع الحياة الإحتتماعية ، ومحاولة خلق حطاب جمالي يشترك فيه المشاهد (المتلقي) ، الذي يحاول تركيز بصره على الرقائق المعديية الملونة والتي تتأرجح محدثة حركات إهتزازية نتيجة تحريكها من أحد الأطراف، فتتغير تكويناتها وصورها مع كل حركة وهذه الاعمال أقرب إلى البحت التحميمي الجديد يقدم تحولاً في طبيعة البنية التركيبية والهيئات الشكلية المبتكرة من قبل الفنان والمرتبطة مباشرة بالجانب الميكانيكي (الحركي- المستمر) التي تولده الآلة كفكر بات يدخل في جميع الفنون والمنتجات الإستهلاكية التسويقية وكإسلوب غير مألوف يحاول الفنان من خلاله إدماج الفن بالصناعة، إذ إن الكثير من المنتجات الصناعية ادخلت عليها لمسات فنية من أجل تشجيع الجانب التسويقي المحفز لتنمية المصنوع الرأسمالي المعتمد على الإنتاج والاستهلاك، والرأسمالية في خططها هذه حوّلت كل شيء إلى سلعة تجارية تقتنى وتباع وتشتري والهدف هو الربح المادي. كما في الشكل (56) و(57).



شكل (57)

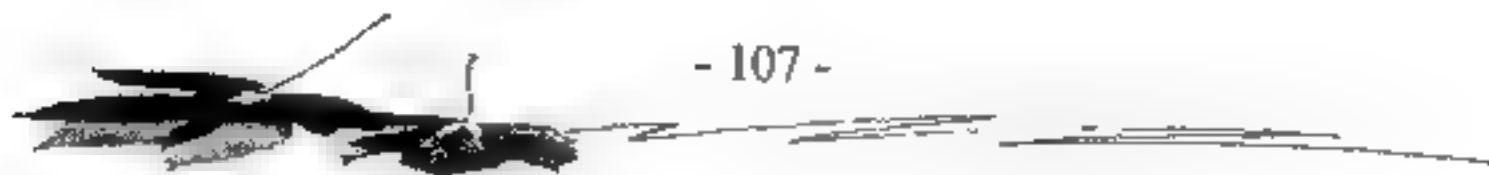
كالدر هوائي



شكل (56)

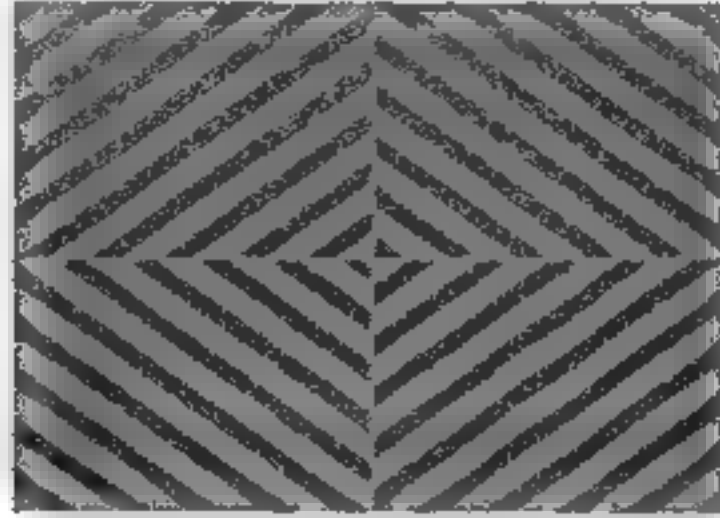
كالدر الوجه الأبيض

وأخيراً لابد من أن نشير إلى (هرانك ستيل)، إذ كانت أعماله الأولى قريبة من الفن البصري وتعبّر عن نمط حديد من التفكير، فلديه مجموعة من





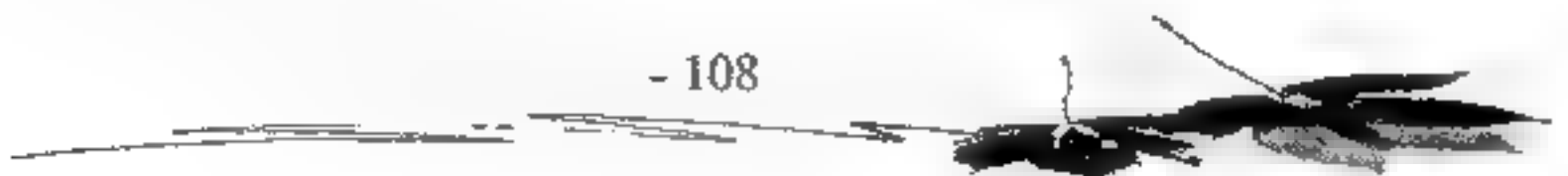
اللوحات مبنية على خطوط او اشطرة مسطحة ومتوازية تعطي مساحة اللوحة كلها وتتميز اعماله الاولى بتعبيرها المميز كما في الشكل (58).



شكل (58) ستيفلا (طربوش رقم 2) 1964

لقد اكدت الاعمال الفنية في الفن البصري على التأثيرات الحركية لأن الحركة مهمة بالنسبة اليه لكون العمل الفني الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية انما يوجه اساساً إلى عين الناظر وذهنه وليس على الحائط فحسب بل يكتمل فقط عند النظر إليه أي عند مشاركة المتلقي في العمل الفني، إذ ان هكذا اعمال تجعل من المتلقي شريكاً في اخراج الاعمال الفنية وقراءتها لتحقيق المتعة كما لا يوحد عمل فني الا في التلقي وهذا مايشير إلى (موت المؤلف) عند التفكيكية، موت القارئ الذي ينجر العمل الفني على حساب (موت المؤلف) وهي الفكرة التي لها صداها الواسع في تشكيل ما بعد الحداثة، ولهذا بدأ الفنان يستخدم وسائل مبتكرة جديدة في انتاج الاعمال الفنية لأنهم يصنعون فناً لعصر تكنولوجيا يواكب التطور العام ويستغل امكانيات تكنولوجيا جديدة لأثارة المتعة والدهشة.

ويمكن الإشارة إلى ان الفن البصري هو نظام هندسي ذو حافات حادة وكل الاشكال تنزع إلى ان تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية اضافة إلى

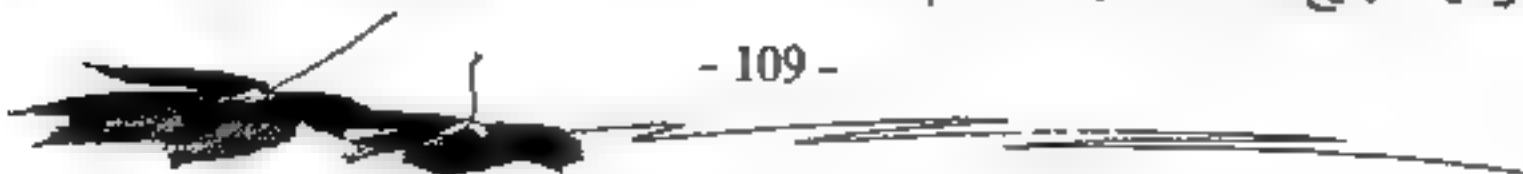




توظيف الوسائل التقنية في التعبير الفني، اذ أراد (فازاريلي) أن يستعيض بالأشكال الهندسية عن الواقع المادي التكنولوجي والتقني من أجل إيصال رؤيته الجمالية وان يساهم المتلقي في قراءتها وإخراجها إلى النور، فأعماله تجعل من المتلقي شريك له في إخراج الأعمال الفنية عن طريق تفاعل الضوء المنعكس من الأشكال داخل شبكية عين المتلقي الذي سوف يحس بحركة هذه الأشكال الفنية.

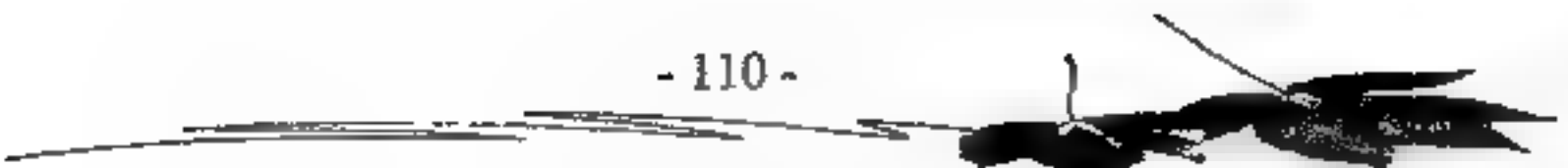
ان هذا التطور ساهم في انتشار الفن الحركي مع بروز تيارات مختلفة منذ عام 1961 كانت تسمى لان تدخل هذا الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة وادخاله في العمارة وتخطيط المدن، ومن خلال دفع المشاهد للمشاركة جسدياً ونفسياً في العملية الجمالية، فالحركية هي تعبير خاص لعهد الماكينة الذي رمز له (وارهول) وفنانوا البوب فكون فنانوا الحركية صوراً وأشكالاً تتحرك بالفعل وتهتز وتموه وتصدر الصوت شيء يتم التعامل معه فيزيائياً على خلاف الفن التقليدي الذي ينظر اليه ولكن لا يلمس فيشجع العرض الحركي المشاهد على المشاركة وبذلك يحقق المتعة وفهم الحركية، ومع الحركية يتحول الفن من مجرد النظر فحسب او امتاع الفكر والخيال إلى امتاع كلي للمشاهد فالمشاهد قد يشارك في العرض الحركي ويتلمس واحياناً يشم وبذا يكون جزءاً من عملية العرض الفني او جزءاً من اللوحة الفنية ذاتها، وقد دخل الفن الحركي فضلاً عن الآلات والمتحركات الثلاثية الابعاد، اعمالاً تستخدم او تجمع بين الضوء والحركة فيما سمي بالضوء حركي، سواء على مساحة مسطحة ذات بعدين او ذات ابعاد ثلاثة.

ان الاعمال الحركية لا تمتلك سوى خواصها الفيزيائية التي تسعى إلى امداد المتذوق بمادة للمتعة المباشرة او لذة المشاركة من دون ارهاق ومن خلال توظيف بارع للخامات واستخدام الوسائل التقنية في التعبير الفني، وتتميز كذلك





بانفتاح الشكل وامتداده سواء ما تعلق منها باللوحات المسطحة التي تبدو كأنها جزء مقتطع من كل لا حدود له او ما يتعلق بالاعمال ثلاثية الابعاد والتي تمتلك اشكالاً متغيرة بتغير حركة المشاهد وتغير العمل نفسه من خلال حركته ذاته، وبذلك تتغير قراءته باستمرار بالرغم من ان قراءاته تتم آنياً وتستغرق زمن رؤيته لانها لا تحيل إلى مضمونات فكرية معقدة بل تكفي بالصورة الممتعة فقط، وكذلك عدم وجود مركز ثابت فكل العمل يكتسب أهميته الخاصة وفق نظام حركته الكلية .





حركة الفلوكسس

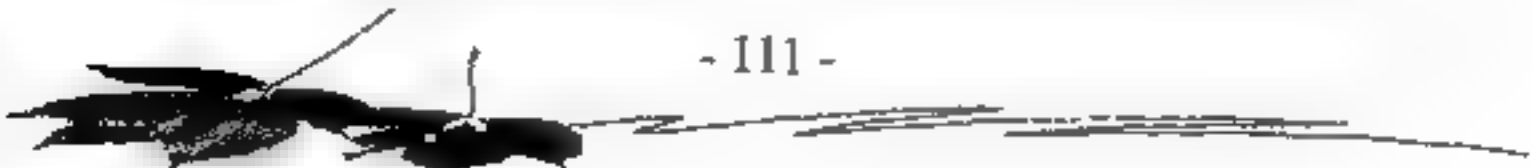
حركة في الفن بدأت ما بين عام 1961 - 1962 وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم وفي لغات غربية تعني الدفق والتغيير، أما معنى (Fluxes) في الانكليزي فلها استعمالات مختلفة وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فنانها (جوزيف بويز، ري جونسون، جورج كيج ... وآخرون) فالفنان فيها أصبح انسان عادي لانها ترى ان كل انسان هو فنان في الواقع وكل ماينتجه او يخرج منه هو عمل فني.

ان حركة الفلوكسس ذات ابعاد غير محدودة شكل قوامها جمع من الفنانين: كتاب سيناريو، موسيقين، كتاب ومن بينهم (يوكو أونو)^(*) و(ديك هيفنز)^(**) وآخرون، اذ كانت الاعمال في الفلوكسس ضد الفن وضد النظام البرجوازي عالجت كل اشكال الانتماء إلى العصر، تلك الاشكالية التي اثارها (دوشامب) عندما حاول ان يؤكد وجود علاقة اساسية بين الاشياء والحوادث اليومية وبين الفن، اذ تعد حركة الفلوكسس امتداد للحدوثية^(***) الامريكية التي تعرف بأنظمتها الخارجة عن المؤلف لتضم خليطاً من الموسيقى والرقص والتصوير والنحت، ولا بد من الإشارة إلى ان الفلوكسس ضد كل مايتعلق بالاتجاهات المتداوله والتي عدت ملكية حصرية للمتاحف وجامعي التحف وضد النظام البرجوازي الذي ينتج هنا محصوراً في طبقه نخبية تتفصل عن بقية المجتمع

(*) يوكو أونو: فنانة يابانية اشتهرت بسبب الثنائي الذي ألفته مع اعضاء البيتلز "جون ليون".

(**) ديك هيفنز (1938-1998) كاتب أمريكي من مؤسسي الفلوكسس ساعد في إطلاقها من خلال نشر أعمال الفنانين والتعرف عنهم.

(***) الحدوثية: ممارسة تنعكس من أسلوب مرحي على صلة مباشرة بالجمهور.





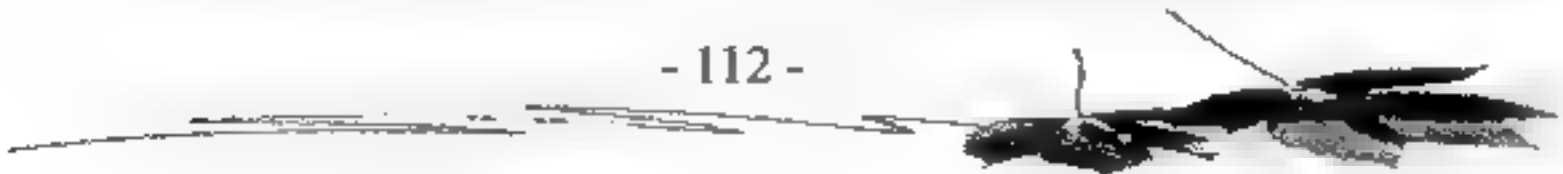
والحياة الشعبية فناً يمتاز ببساطته والتعبير عما هو هامشي وزائل ومن أهم فنانين هذه الحركة (ايف كلاين) (*) في فرنسا و(بيرومانزوني) (***) في إيطاليا وكان لفعاليات كل منهم دوراً كبير وممهد لهذه الحركة، فقد لحاً (كلاين) إلى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعته وتبنى طرائق غير تقليدية لإنجاز أعماله الفنية وفي نظره يمكن رسم اللوحة بكل شيء، تحت اليد، بفعل النار على القماش أو بواسطة قطرات المطر أو بتوجيه فتيات عاريات ملطخات بصبغة زرقاء ليلقين بأنفسهن على قماش مطروحة ارضاً شكل (59)، أذا أكد من خلال ذلك على فعالية صنع الفن من خلال ابتكاره لوناً قياسياً له وحده يدعى بالازرق العالمي لـ (كلاين) الذي اخترعه بحل صبغة جافة ونقية من مادة الراتنج البلوري والسولمينات المنسجمة.



شكل (59) كلاين (سجل فتيات)

(*) أيف كلاين (1928-1962) رسام فرنسي ولد في نيس أهتم بالاديان الشرقية ومقولات التأمل الروحي.

(**) بيرومانزوني، رسام إيطالي عرف بفنه الساحر والمفاهيمي كرد مباشر لأعمال كلاين.



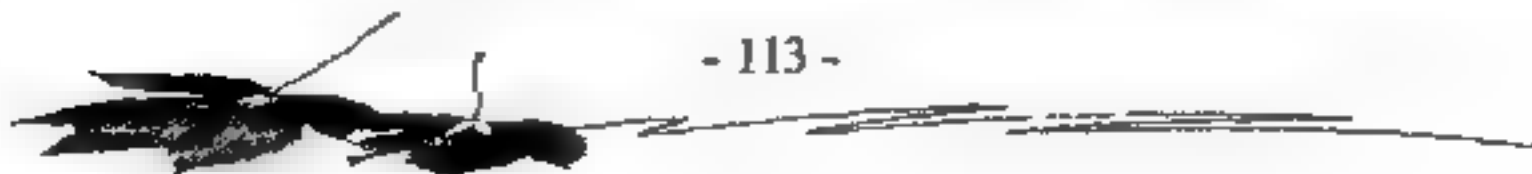


لقد استخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماشة اللوحة، أما نماذجه فتمثل الحضور المادي للمؤقت وقبل ان يجمع الجمهور تعزف الاوركسترا سنفونية متعددة النغمات و(كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء ويوجه موديلاته ليصمم شارع، اسطوانة، على قماشة اللوحة او الورق لتترك التأثيرات المطلوبة.

اما بالنسبة للايطالي (مانزوني) هأن هناك جانبين لفعاليته الاول: تأكيد على العمل ويمكن ربط نظامه التعبيري بالخط المختزل للرسم اذ يقدم سطوح بيض، اكرومية محمولة على مواد تصبح اكثر انخفاضاً مثل كرات القطن وقطع الخبز وقشر البيض والثاني: كل شخص فنان هو حري في عرضه لفنه فكل شخص وحتى العالم نفسه يمكن رؤيته كعمل فني.

ويمكن الاشارة إلى (جوزيف بويز)^(*) فتعابيريه بسيطة للغاية لا اثاره فيها للتذوق الفني الجمالي (اطباق بيض، اجهزة تليفون، لوحاته نحاسية اجهزة راسال) وهناك ايضاً: الدم، الضماد، ابر الحقن، عظام وحيوانات مختلفة، فالغرابية لدى (بويز) كانت تطمح إلى التعبير المتنوع والشمولي للاستناد إلى فضاء اكبر من اجل خلق قاعدة لتغيرات راقية متطورة يعتمد في خلقها على التفكير الذي يسبق كل خلق، كل انجاز جديد ومن هنا تبدأ عملية البناء للعمل الفني والفكرة الناشئة في العمل هي نفسها تحفه فنية اعتماداً على التعبير وقدراته الاستيعابية على الاحساس والارادة، ولا بد من الاشارة إلى أن (بويز) التحق بالفلوكسس عام 1963 واصبح يدعو إلى قطع فنية مختلطة الوسط ومصنوعة من مواد رديئة، اما مادته المفضلة فهي الشمع وقد حمل قطعة كبيرة من الدهن اراد من خلالها طرح التساؤل حول الثقافة والتحت، وقد اراد من خلال ذلك ابراز

(*) جوزيف بويز، فنان ألماني وضع نظريات حول علاقات الفن ودوره في القوى الابداعية.

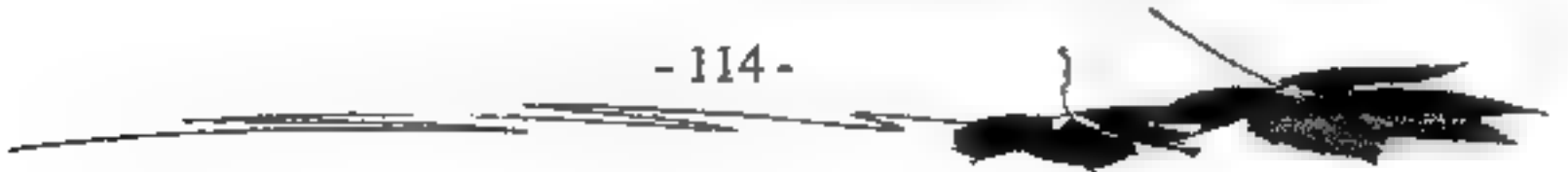




سلوكه حول مفارقة بسيطة هي ان الدهن ضروري للحياة وليس مادة مستخدم فنياً، وقد يكون الدهن رمزاً لحركة الفلوكسس، لذلك كانت طبيعة الفن التشكيلي، تنذر بتحويلات كبيرة على صعيد الاهتمام بكيفية العرض على حساب ما معروض، فطريقة (التجميع) بوعي وبلا وعي هي بحقيقة الأمر لجوء إلى تكريس تبعية المادة وطرق معالجاتها في لا محدودية المعرفة الجمالية، من جانب، ومن جانب آخر، فإنها تعد بمثابة إزاحة مفاهيمية لكسر القواعد المقيدة للتطبيقات والتجربات والبحوث الاستدلالية في فهم التصاميم الفنية، وفرز ومعاينة التشكلات والانطباعات فيما بعد التجميع، وتلك غاية ما كانت تصبو إليه حركة الفلوكسس في الفن.

وهكذا فإن أعضاء هذه الحركة رفضوا الاهداف الجمالية البحتة وتنوعت فعاليتهم لتشمل ملصقات جاهزة من صحف وغيرها، ادوات موسيقية صامته، قصائد شعرية، فالحوادث (الفعاليات) التي يقوم بها الفلوكسين لا يمكن تسويقها مثل السلع الفنية القابلة للبيع داخل القاعات في النظام الرأسمالي لأنها تحصل خارج قاعات الفن لتصل تكنولوجيا تعبيرها إلى عامة الناس، فهي تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية فقد اكدت على فعالية الفن اكثر من التأكيد على نهاية الانتاج الواقعي لموضوعة الفن.

فقد وسعت الفلوكسس مدى التجريب الفني وهدف تعبيرها إلى شيوع المزاح والعفوية بخروجها عن التقاليد الفنية وكل القواعد الكلاسيكية في الرسم والتأكيد على حرية الفنان في التعبير فضلاً عن استخدام الفنان مختلف الأساليب كالسخرية الاحتجاج والمعارضة والتحرر من كل أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي، فأخذ التعبير يمثل واقعيته من خلال الحدث وعد الجسد وسيطاً أو مادة لتمثيل لوحاتهم.





وفي انكلترا انتج (ستيوارت بريسلي)^(*) عملاً يمتلك خواص مشتركة مع اعمال (بيون)، اختصاص بريسلي هو خلق الاضطراب وينظر من مواقف الحياة، ومن فعالياتة يسجن نفسه في غرفة قذرة مطلية بالطلاء الرمادي او يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم الفتن لعدد من الساعات كل يوم اذ ان اعمال (بريسلي) تمتلك افراط في النغمات السياسية الجذرية فضلاً عن النقد الاجتماعي، انها نوع من الاغتراب السايكولوجي والاجتماعي في فن ما بعد الحداثة، فاصبح الاغتراب تعبيراً سائداً عن بؤس الانسان في تقاوم النمو الرأسمالي وطغيان مصالح الرأسمالية الاحتكارية، وقد صاغ (هيجل) مفهوم الاغتراب وفق التحديدات الآتية:

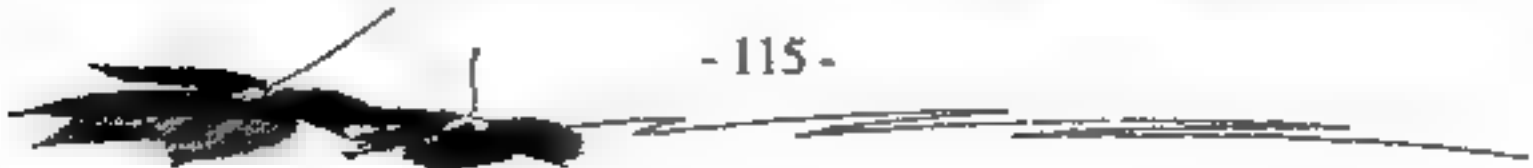
أولاً: غربة الانسان عن نفسه، أي الفرد مغترباً عن ذاته، و" يغرب المرء بذلك نفسه عن طبيعته الجوهر ويصل إلى اقصى قمم التطرف في التمافر مع ذاته".

ثانياً: غربة البنية الاجتماعية، وهي الوجه الثاني لغربته وانفصاله .

ان هذه الغربة تتعلق بنوع صلة الانسان بالبنية الاجتماعية سواء كانت دولة او مجتمعاً، وان هذه الصلة تتحقق من خلال انفصال الفرد عن ذاته من اجل الاندماج، ان (هيجل) يطرح فكرة قهر الاغتراب من خلال الاغتراب الذي يعبر عن نفسه بصفة التخلي عن الذات.

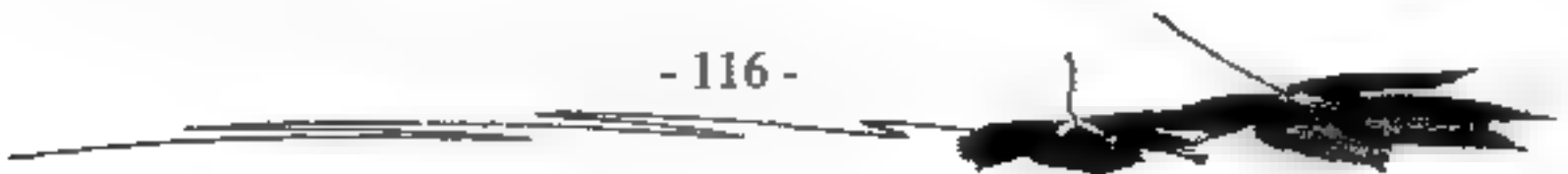
كما يمكن القول بأن الفنان (روبرت فيللو) سعى إلى ترسيخ مفاهيم الفوضى والتجريب تعبيراً عن الاغتراب علاوة على إن نتاجاته هي عبارة عن دلائل مصطنعة في استعمالها للأشياء اليومية والحقيقية تعبيراً عن بؤس الإنسان

(*) ستيوارت بريسلي Stuart Brisley 1933 -) احد اهم فاني الحسد الامريكان .





بعد الحرب العالمية الثانية، والشكل (60) يشير إلى موت الفن، أما التعبير التكنولوجي هنا فإنه يشير إلى اللاموضوع لأنها لا تحمل موضوعاً ما بل مجرد استعمالات لمادة الحرب مبعثرة بشكل لا عقلاني فوضوي وعبثي وهذا ما جعل المعطى التعبيري لتشكيل ما بعد الحداثة يتسم بالفراغة كون الأعمال الفنية محوراً للفضائح يسعى تعبيرها إلى نصف المعايير الجمالية وإحداث بدائل جديدة للجمال، ويمكن إن نلتمس في ذلك مفهوم اللامبالاة أي عدم الاكتراث بتلك القيم والأنظمة والتقاليد التي تعد إلى حد ما مقيدة للفنان وتتمثل أعمال الفلوكسس بالتعبير اللاغائي وهذا ما يسمح للمتلقي بالظهور وممارسة فعل القراءة بكل حرية لأنها لا تحمل هدفاً أو وظيفة أو معنى معين وقد بشر موت المؤلف بميلاد القارئ فأصبح مشاركاً في انجاز العمل واكتماله، وقد عبرت تلك النتائج عن الممارسات الفوضوية لمثلي حركة الفلوكسس، وعبرت عن مظاهر الأزمة الاجتماعية في الغرب والتشكيك بوظيفة الفن ودوره في الحياة اليومية، إذ إن حركة الفلوكسس أطلقت الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية وأصبح موضوع الفن المعاصر (الرسم والنحت) في صراع دائم بين الرؤية البصرية والوهم وهذا ما مثله (فيللو) فبدت خارجة عن المؤلف وتحول العمل إلى مشهد من خلال معطيات تعبيرية غير محددة الأطر فهي اهتمت بالمتلقي وسعت إلى تدمير الوجود المادي للعمل الفني ونقله إلى المجال الفني التشكيلي الأدائي، فيصبح التعبير في العمل الفني متنوعاً ويستند إلى فضاء اكبر لخلق قاعدة لتغيرات راقية لذلك يتمتع العمل بالنسبية وينفتح على قراءات وتأويلات عدة وأي شيء يمكن أن يكون صالحاً للعرض والاستثمار الفني لان تشكيل ما بعد الحداثة تسعى من خلال آلياتها التعبيرية إلى صرف الناس عن قيم الجمال المثالية وابتعادهم عن قيمة العقل بنتائج فنية ذات بنى سطحية تناهض التقاليد المتوارثة، ويؤكد التعبير في عمل (فيللو) على المغايرة والاختلاف والعبث



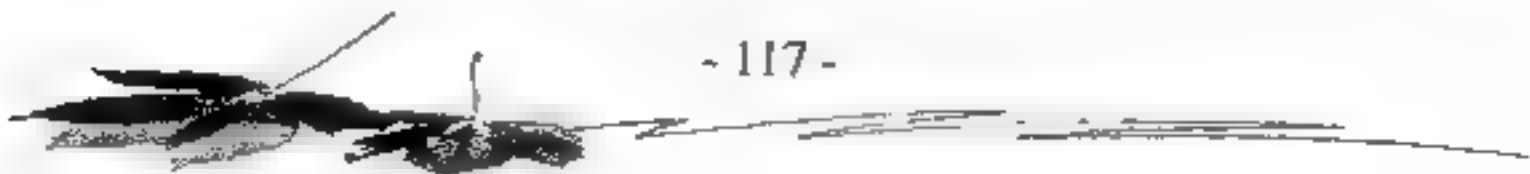


واللامعقول ضمن منظومة تخيلية تشتعل مع الاستمزاز والصح وذلك لاستقرار وعي المتلقي بكم من التأويلات متطورة.



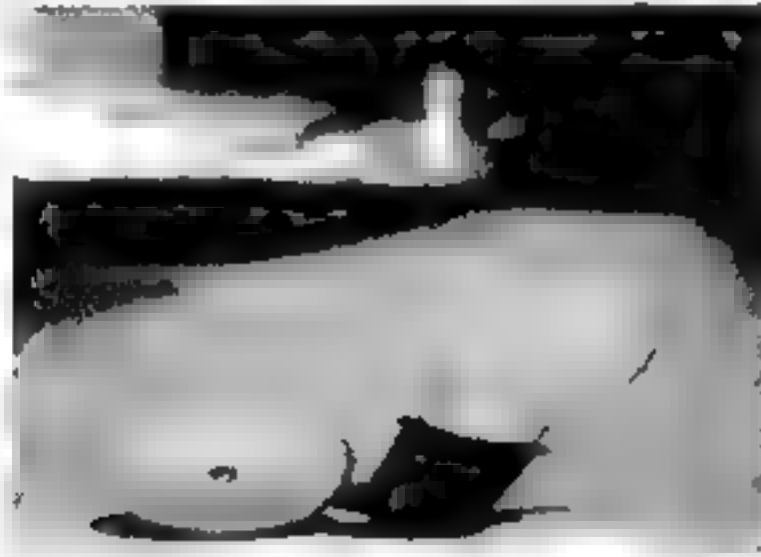
شكل (60) فيللو سبعة استعمالات لمادة الحرب

ويقول (حوزيف بويز) بأن (حركة الفلوكسس كان المراد منها أن تطهر البرجوارية من المرض ومن الفن الميت، وتزيد من الطوفان الثوري في الفن وما ضد الفن وتعزز كذلك من تجمع كوادرات الثورات الثقافية والاجتماعية والسياسية في جبهة عمل موحدة) لذلك حاول (بوير) ان يوظف أفكاراً جديدة تعبر عن الذات وبمعطى تعبيرى يوصل مفاهيم الذات إلى الآخر، ولا بد من الإشارة إلى أن هذه النتاجات تفصح عن التعبير النسبي للقيم والمسميات لترسيخ التعددية وعدمية القيم وهي إراحة مفاهيمية تكسر القوانين والقواعد المقيدة، وقد عمد (بويز) إلى استخدام مواد كالمصباح تتصف بالاستمرارية واللاديمومة وهذا ما جعل أعماله تستهلك بسرعة وتسخر من العالم الخارجي، اذ أكد (بويز) على مفهوم الحرية في الفن ويمكن بلوغها من خلال التعبير الابداعي وكثير من اعماله لا تفسر عقلاً، ويرى (بويز) بأن حركة الفلوكسس تريد من الطوفان الثوري في التعبير الفني وما ضد التعبير الفني فالحوادث والفعاليات التي يقوم بها



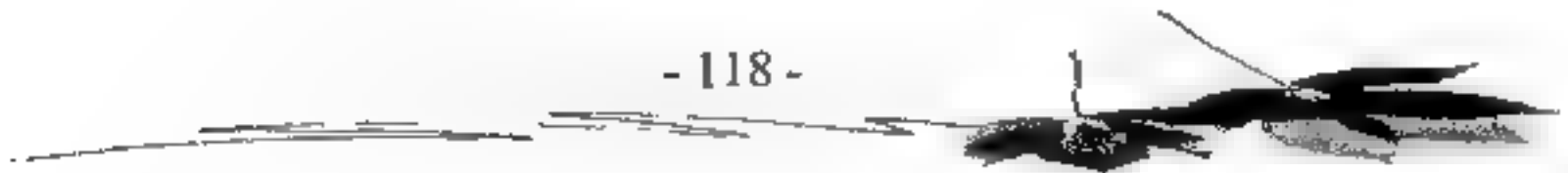


المووكسيون وخاصة (بوينز) لا يمكن تسويقها مثل السلع الفنية القابلة للبيع داخل القاعات في النظام الرأسمالي لأنها تحصل خارج قاعات الفن لكي تصل عامة الناس، ولذلك فإن تشكيل بعد الحداثة يعتمد على أحداث الصدمة والمهاجئ والدهشة لإحداث خلطة في المساحة الجمالية ما بين النص المكتبي بداته والنص غير المكتمل ألا بمساهمة المتلقي ولهذا فإن عمل (بوينز) شكل (61) نابع من ذاتية الفنان ويمثل صورة من المجتمع الاستهلاكي المعاصر



شكل (61) بوينز *Capri Batterie*

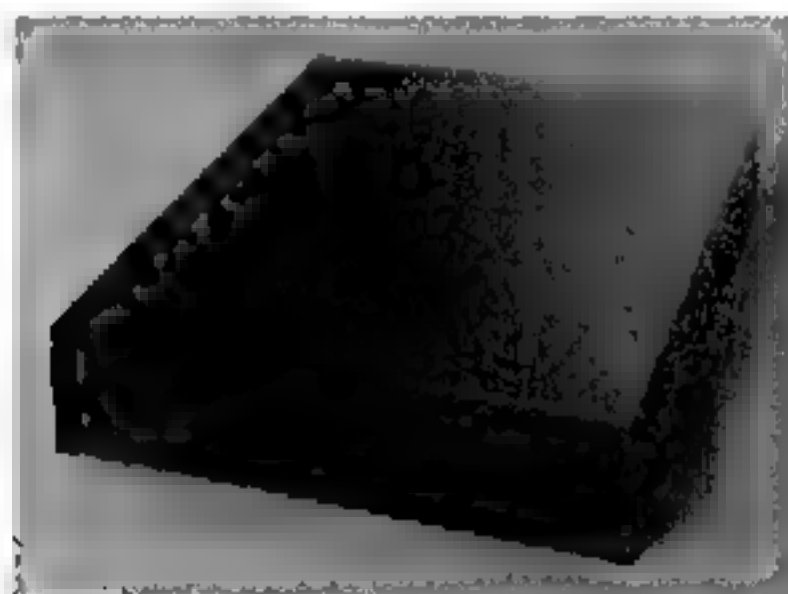
إذ يبدو التعبير في هذا الشكل غريباً وغير مألوف لكنه من عناصر بسيطة للغاية لا آثار فيه للتذوق الفني الجمالي، ولذلك فإن ما قام به (بوينز) على بساطته يفسر ما تسعى إليه الملووكسم للتعبير من خلال سلوك ممثليها عما هو زائل ورخيص للحث على التعبير القوضوي ورفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة للدعوة إلى التجنيس والإفصاح عن مفاهيم جمالية جديدة لها تعبير يجهض من قديسية الفن.





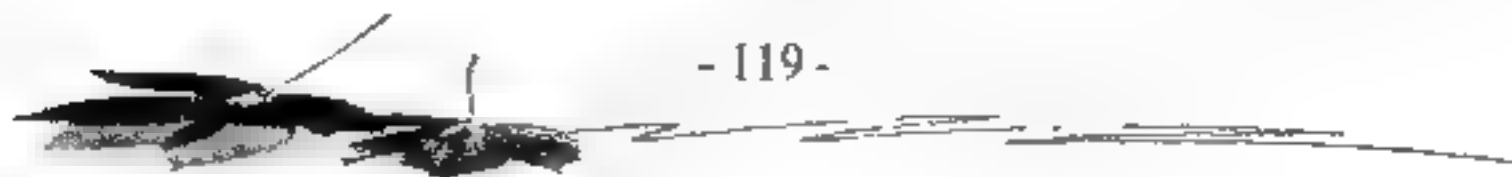
فن الحد الأدنى (الفن الاعتدالي)

ان ردة الفعل على التعابير العبثية والفوضوية لجماعة الفلوكسوس قادت الحركة الفنية في السنوات الاخيرة من الستينيات نحو رؤية تكنولوجيا جديدة غايتها العودة إلى النظام والتقييد بنوع من الشكلانية، موجة أطلقت فن (الاختصار) ومن أهم دعائها (دونالد جود) الذي تخلص تدريجياً عن التصوير ليتحول إلى النحت، وقد وجد (جود) انه مهما بلغت اللوحة من التحريد والبرودة كان يحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً ومن النحت في نظره هو البديل لأنه أكثر جذرية ويقوم على المساحات والاحجام الهندسية. كما في الشكل (62).



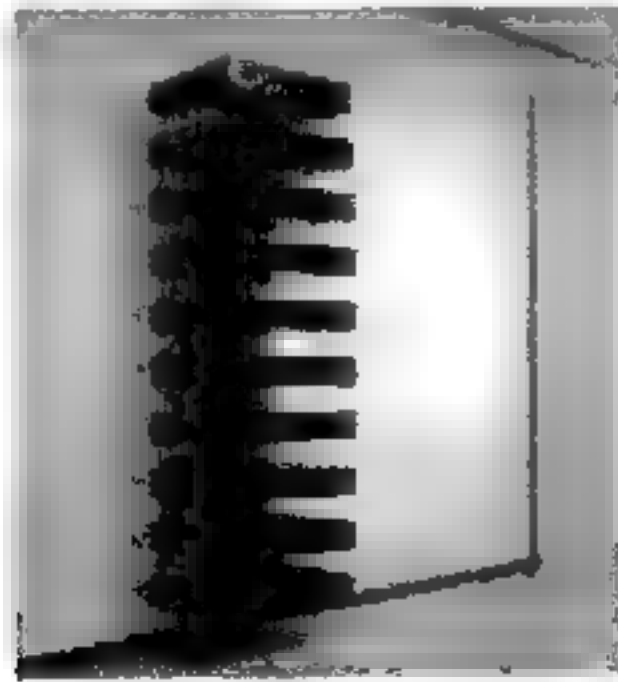
شكل (62) جود بلا عنوان

وبهذا يحاول (جود) ان يقدم تعبيراً جديداً للعالم وفق رؤية ومفهوم ما بعد حداثوي، فيصبح الأثر الجمالي مجرد سطح بلا أعماق يطرح مخاضات من اللعب الحر تتشكل فيه منظومة من العلاقات والعناصر واللقى الحاضرة بطرق جمالية وبمعطى تعبيرى مغاير للواقع، فيصبح العمل الفني حارحاً عن السياق الواقعي ويزود المتلقي بطرائق جديدة للمهم وبتعابير تؤثر فيه أشد من غيره بفعل اختلاف سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية، أد أن (جود) ما عاد التفسير عبده يشتغل مع العمق والبؤر المركزية لأنها تتماهى بالشيثية بوصفها شيئية واقعية، فتتاجات



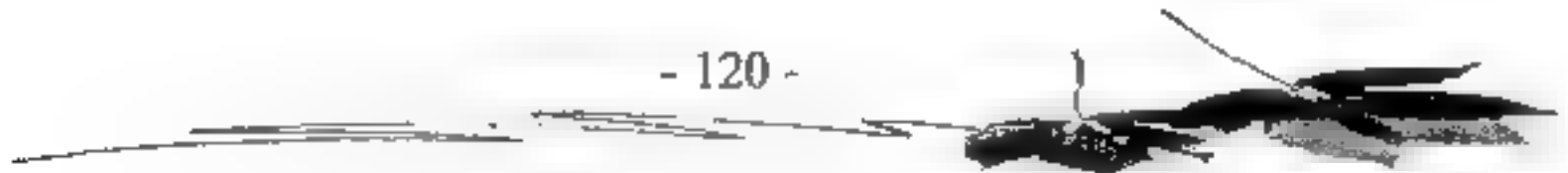


(جود) مستوحاة من الواقع بأيقونات تعبيرية تقطع صلتها مع كل ما هو مقدس وما وراثي اعتماداً على الاختلاف والمغايرة والاشتغال مع المظلومة الخيالية الذاتية التي تكسر تراتبية الأنساق العقلية وتمثل انرياحاً لكل تعبير شعوري وإرادي وعقلي في حارطة التشكيل البصري كما تمثل استفزازاً للمتلقي على مستوى الذائقية. لقد عرف الفن الاعتدالي بفن النحت وهذا يعني انه لا توجد فوارق مابين الرسم والنحت كما ان له مسميات وتوصيفات شتى كرس فيها على الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء، وفي جميع الحالات كانت توضع اعمالهم النحتية مباشرة بدون قاعدة على الارض او تعلق على الجدران، وقد وصف (جود) بالهيكلي البنائي المتطرف بسبب البساطة الجذرية لأجسامه ذات الابعاد الثلاثة وفضل نحت له بـ (بلا عنوان) يتكون نظامه التعبيري من سلسلة صنادق حديدية مرتبة بشك عمودي على الجدار ويشير (جود) إلى ان ترتيب الصناديق كان ليس عقلانياً. كما في الشكل (63).



شكل (63) جود (بلا عنوان)

يحاول الفنان الاعتدالي بشيء من الغموض ان يحقق شكل بصري ما يحوله الفلاسفة إلى كلام: دراسة الظواهر هي في اساس الاختبار تصوير منهجي

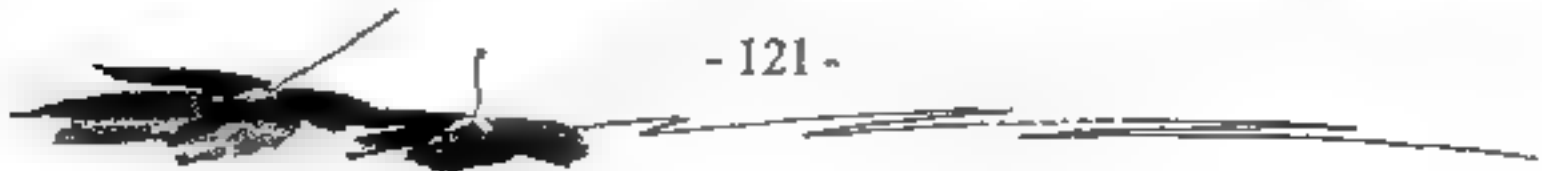




منصف ومعد تبعاً لنظام (لاورنس اللوداي) فالاعمال النحتية ثلاثية الابعاد المكعبات لـ (دونالد جود) تتميز تحديداً:

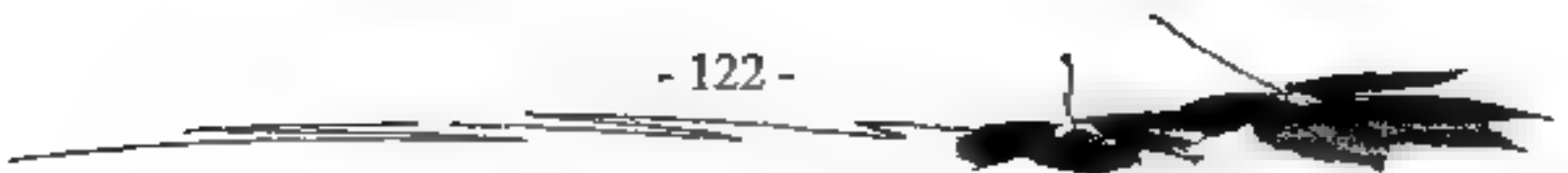
1. التجريد الكامل.
2. البساطة.
3. الوضوح.
4. ضد الخيال
5. تمتاز بدرجة عالية من الاتقان.

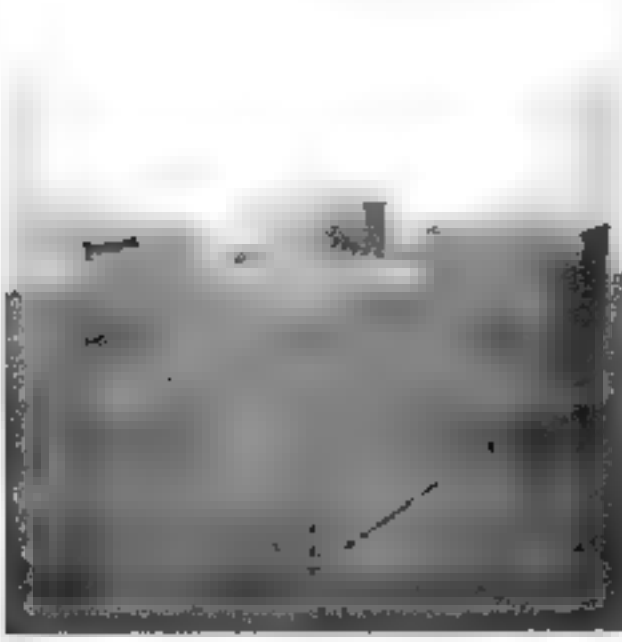
أما (روبرت موريس) فقد طور ما يسمى بنحت الشكل الفراغي، أذ استخدم أبسط الاشكال المفهومة والواقعة ضمن مدارك الناس العاديين كالطابوق والجدران والعتلات والمكعبات وأي شخص يمكنه فهم الشكل الكامل للهيكل أو العمل واستحضاره ذهنياً وحتى وإن كشفت حركة البصر عن بعض أو كل أجزائه، أذ إن (موريس) طور ما يسمى بـ (نحت الشكل الفراغي) باستخدام أبسط الأشكال المفهومة والواقعة ضمن مدارك الناس العاديين كالجدران والحبال والطابوق وغيرها وأي شخص يتمكن من فهم الشكل الكامل للعمل واستحضاره ذهنياً، ولا بد من القول بأن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحولات الشكلية والتي تمثلت بتحول المدى الفضائي أو زوايه نتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن علم المنظور والإيهام بالعمق لذلك فإن الطابع اللاشخصي للهكذا اعمال يتجلى في تكرير الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وهذا ما يؤكد سلوك الفنان (موريس) الذي يوكل أمر انجاز عدد اكبر من أعماله إلى مصانع أو محترفات، وأصبح الفن (شيئاً) يناقش فقط بتعايير ملازمة له ومرتبطة به وهذا يعكس تطور حركة المجتمع في طرح نوع من التعبير الشكلياني بعيد عن الفن التقليدي وي طرح افكار اختزالية حاملة في صورتها التحول في دلالات التعبير للدلالة عن قوة ارتباط (موريس) بالجوانب



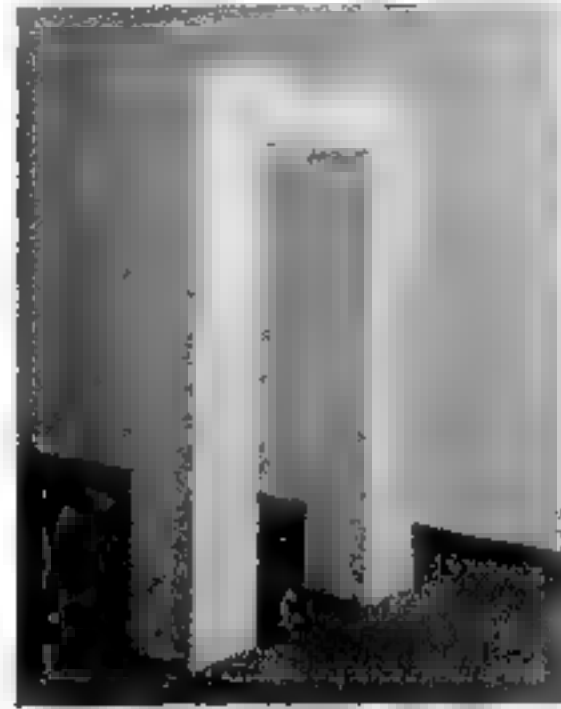


التقنية والتحويلات الصناعية، لان الإطاحة بتمركزات الخيال والمضمون اشاعت روحاً انقلابية متمردة على التقاليد المتوارثة واستعاضت عنها بتمركز امام الشكل التصغيري المجرد إلى آخر مرحلة من التجزئة (الآثر الاصل) حتى يزاح الاصل شكلاً ومحتوى ويدفع به إلى الهامش ويتمركز الآثر الذي هو ادنى واصغر مستويات البنية، فالفنان (موريس) في تعبيره هذا لا يرنو إلى تحديد مديات العمل وفضاءاته بل يريد ان يبين تجربة الفنان ووعيه وعلاقته مع العالم والعمل الفني الذي يقوم على اساس اللاشيئية واللعب الحر والاستغراق في التغريب والتعبير عن اللامألوف اتحدت جميعها في تعبير مناهض لنموذج العمل الفني الأمثل المكتمل بنفسه والقائم بذاته، إذ إن العمل التشكيلي المنتمي إلى تيار الحد الأدنى في الفن يثير تعبيراً فنياً واعياً وحاداً بالزمن الذي نقضيه امامه وننفقه في تأمله لان تأثيره يعتمد على تقامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل وإدراكه لحضوره الذاتي أي ان معنى العمل يعتمد تفسير المتلقي معلناً عن موت المؤلف وميلاد القارئ، والتغريب الذي قدمه (موريس) يعمل على هدم المعنى وعلاقاته الموضوعية واصبح التعبير الفني ذا صلة مباشرة بالذات وينتهي بالادهاش المعرفي. كما في الشكل (64) و(65) و(66).

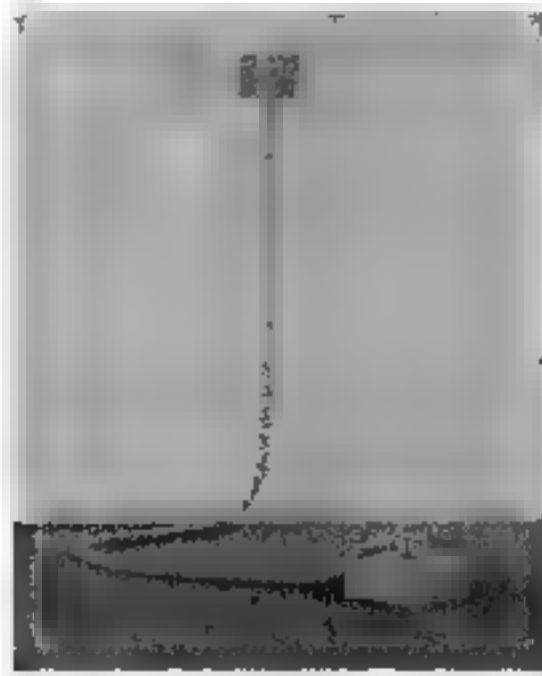




شكل (65) بدون عنوان



شكل (64) المنيوم مصبوغ



شكل (66) موريس (قطعة حبل 1964)

وهكذا فإن التعبير في الفن الاعتدالي يقترب من الحداثة أكثر من بعض مفاهيم وطروحات ما بعد الحداثة لأن الفنان الاعتدالي ينطلق من التحولات الشكلية كما حصل في مجال التصوير في التكعيبية وتيارات الفن اللاحقة، إذ أن هذه التحولات تمثلت بتحول المدى الفضائي أو زواياه للتركيز على سطح اللوحة





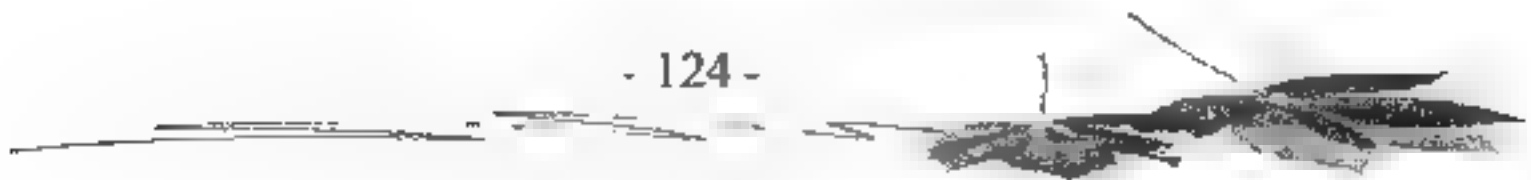
والتخلي عن المنظور والايهام بالعمق، وقد استخدم فنانوا هذا الاتجاه مفهوم الاختزالية كمرجع أو تصوير جمالي وتميزت اعمالهم باستخدام مواد بسيطة كالخشب أو القماش أو الزجاج.

وهكذا فالطابع اللاشخصي لهذه الاعمال يتجلى في تكريس المكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وجعل الفن الاعتدالي أو الاختزالي (فن الحد الأدنى) من النحت محور نشاطه ليناهض عبثية وفوضوية الفلوكسس بأسلوبها الاختزالي، فأعتمد هكذا طروحات تلتصق باللاموضوع واللامعنى والصناعي والشعبي، قد فسح المجال للثقافات الجماهيرية باختراق الفن التقليدي ليفهمه المتلقي دفعة واحدة لبساطة ووضوحه وتجريده الكامل.

ولابد من أن نشير إلى (فرانك ستيل) التي حددت اعماله اساليب الفن من خلال التأكيد على أن الأشياء تبقى حقيقية كما تم صنعها ليتحرر الفن من التقاليد المتعلقة بالرسوم التجريدية التي انتقدها (حود) ودعا إلى ترسيخ وعي من نوع جديد يتعلق بالفن والنحت بشكل خاص كما اعتمد طراز جديد وغير مؤلوف مبني على أسس مبسطة تؤلف وحدة تكوينية لها خصائصها وموضوعاتها عن طريق ضمها بعضاً إلى بعض كما في الشكل (67)

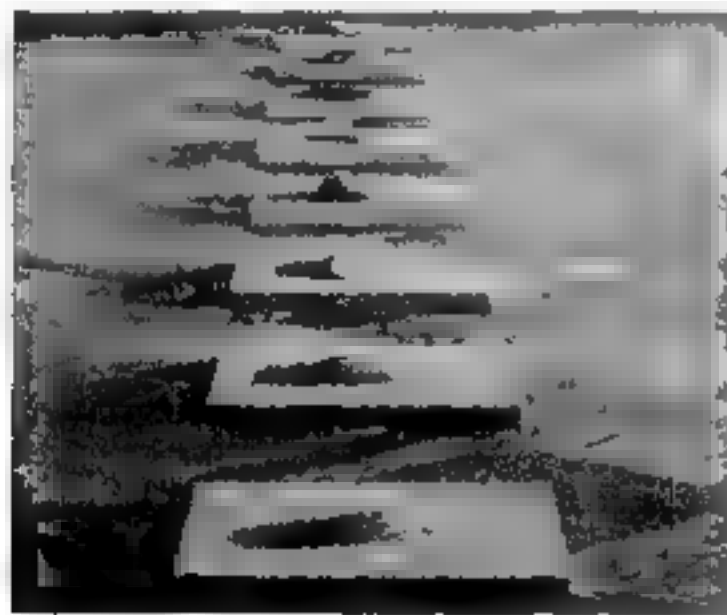


شكل (67) ستيل حكاية من الحرب الخيرة

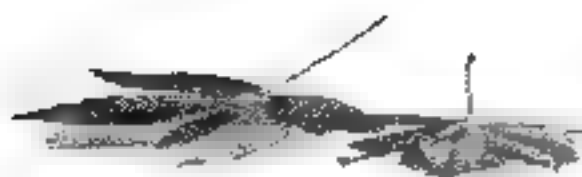




وهذه الأعمال الفنية هي إما مجموعة من العناصر المتفاوتة الأحجام تنطلق من شكل أساسي لتصيغ منه أشكالاً متنوعة وإما مجموعة عناصر تتكرر وتعرض بحيث إن العين ترى فيها اتهامات بصرية متنوعة وإما قطعة واحدة، وفي جميع الحالات توضع هذه الأعمال النحتية مباشرة بدون قاعدة على الأرض أو تعلق على الجدران، وإن ما يميز هذه الأعمال ضخامتها وبرودتها وحيدها الجمالي المطلق كما في أعمال (كارل اندريه) الذي استعمل تعبير (ماوراء الاستوديو) وبدأ بكسر مفاهيم التبريرات التقليدية التي تشد النحت إلى مشغله وقد كان (اندريه) أول من نقل فكرة النحت إلى الهواء الطلق والباحات لعرضها. كما في الشكل (68)



شكل (68) كارل اندريه ثمان طابوقات

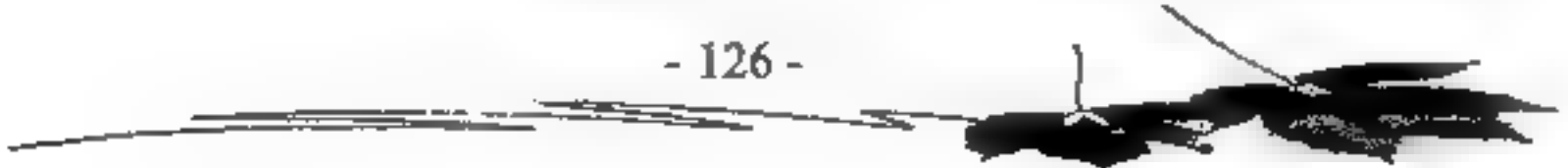


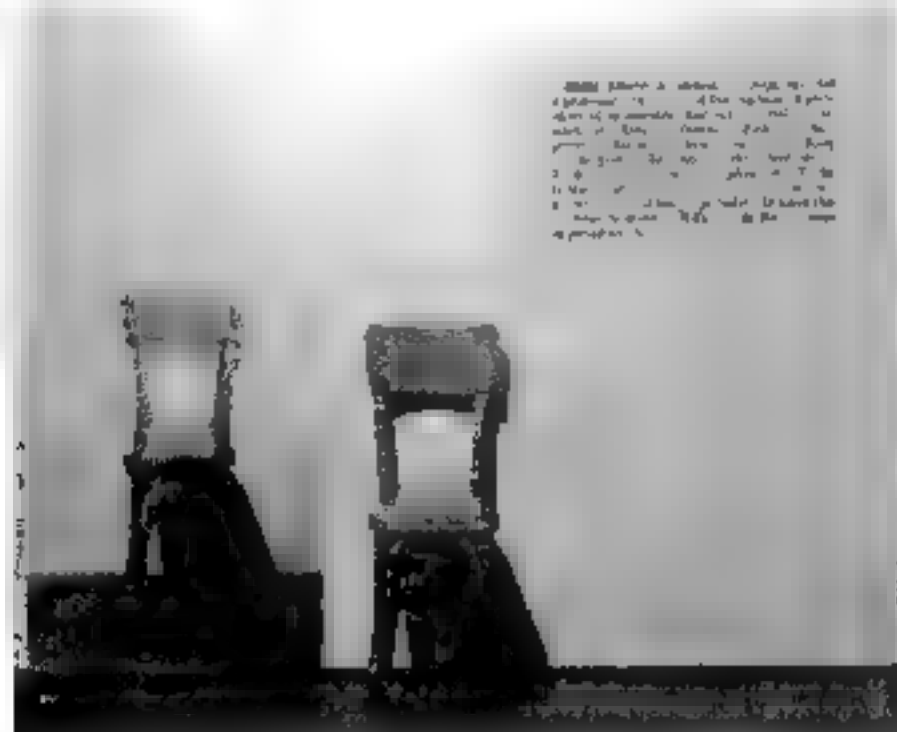


الفن المفاهيمي (*)

فن يعنى بنقل الفكرة او المفهوم للشخص المتلقي وقد برز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات وقد استعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) لكنه استعمل بنظام مختلف من قبل (جوزيف كوسوث) وجماعة (الفن - لغة) ويشير مؤيدو هذا الفن بأن الانتاج الفني يجب ان يخدم المعرفة الفنية وان الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه ذلك ان الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح او مقاله التي تحيط فيه، كما ان المفهوم في الفن المفاهيمي هو الجانب الاكثر اهمية في العمل الفني ثم تتخذ القرارات اولاً وبعدها يكون التنفيذ آلياً وتصبح الفكرة هي آلة التي تصنع الفن. وهذا ما حدث بالفعل مع أعمال الفنان (جوزيف كوسوث) ففي لوحته (كرسي واحد وثلاثة كراسي- 1965) والتي تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء، وصورة كراسي، وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس. طرح الفنان على مشاهديه السؤال الاتي: في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء: في الشيء ذاته ؟ أم في ما يمثله ؟ أم في الوصف اللفظي له ؟ أو إن كان بالإمكان التعرف عليها في أي منها إطلاقاً كما في الشكل (69)

(*) الفن المفاهيمي - هو حالة تحويل فكرة معينة وجعلها ملموسة أي ادخال عملية القراءة في سياق الفن البصري وتحويله الى فن ثقافي فلسفي علمي ووجودي

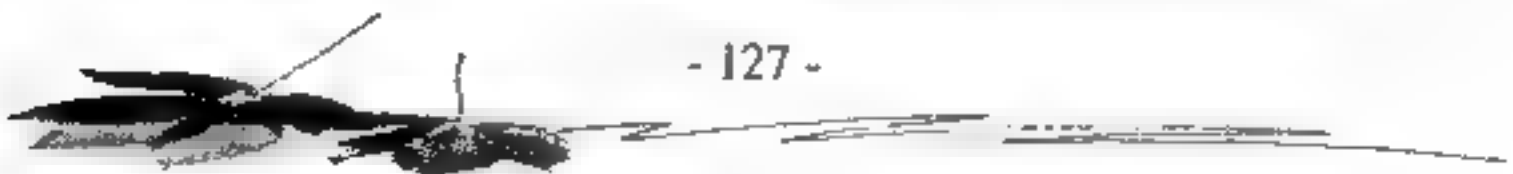




شكل (69) كوزوث كرسي وثلاث كرسي

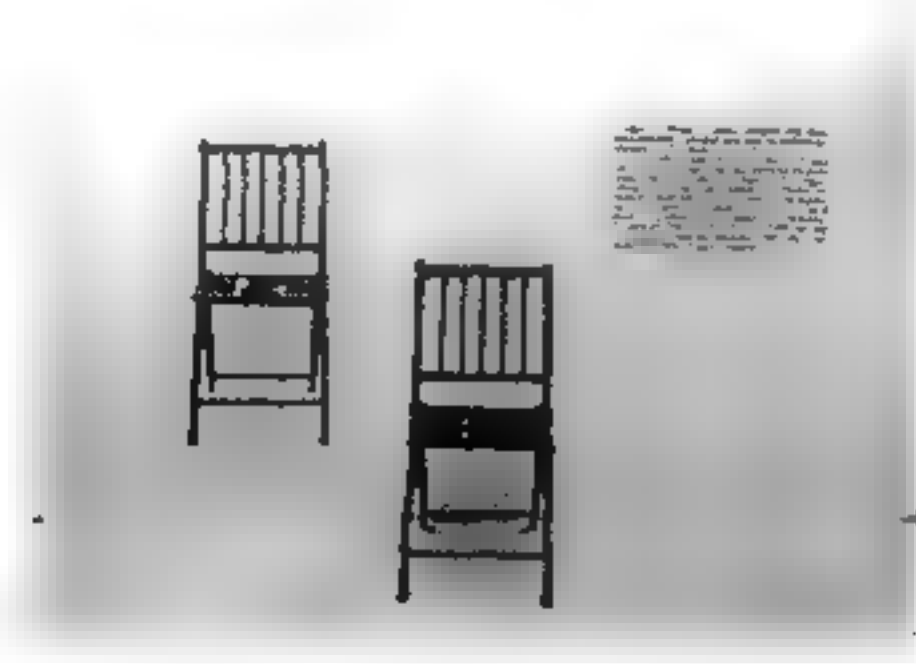
وفي عامي 1965 - 1966 برزت اعمال فنية ليست لها وظيفة او غرض او انها تتعلق بموضوع معين ولا تملك رسالة ولا تحدد سوى نفسها تحت عنوان (الفن المفاهيمي) او فن المفهوم الذي ينطلق من اتجاهات فكرية تحاول دمج الفن بالحياة وهكذا روى قادت الفنانين إلى تخطي اللوحة والتصوير في التيارات الفنية السابقة (البوب آرت، الاوب آرت والواقعية الحديدية) وادت إلى ظهور اعمال فنية في تجمع كبير تحت اسم (مفهوم) في معرض اقيم في المانيا وتوالت بعد ذلك المعارض التي شارك فيها جمع من الفنانين.

لقد اصحبت التعبيرات لأي عمل فني تتشكل بوضع اسئلة تفترض تأثيرها في زمن العرض ومدة الاعداد له واصبحت تحارب (فن المفهوم) تشخص لإعادة تعريف الفن وقد رافقت عروضها الكثير من النصوص النظرية ومساهمات يمارسها الجمهور بمشاركته للفنان، كما فعل الفنان (حوزيم بوير) الذي عد فكرة العرض او طريقة احراجه هي بمثابة عمل فني ايضاً والامر ايضاً مع فن الجسد الذي سعى للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد.





كان الفن الذهني (المفاهيمي) أساساً فن انساق فكرية مضمته في أي وسائل يراها الفنان ملائمة ولوحة (جوزيف كوزوث) (واحد وثلاث كراسي) لعام 1965 خير مثال على ذلك كما في الشكل (70)



شكل (70) كوزوث (واحد وثلاث كراسي)

لقد أصبحت وظيفة الفن المفاهيمي النهائية لاواخر القرن العشرين ذات غنائية لونية ترتقي إلى مستوى التقليد البصري والذهني وهذه اللوحة المفاهيمية وكأنها اضمحلت وحلت محلها لوحة تبدوا للوهلة الاولى وكأنها استعارة تعبيرية مع ابقاء أي تأليف موضوعي تعبري فأصبحت هكذا اعمال حدسية تتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون لها أي هدف كونها متحررة من المهارة الحرفية لدى الفنان فأصبحت الفكرة الهدف الاساسي بدلاً من العمل الفني كما في الشكل (71).

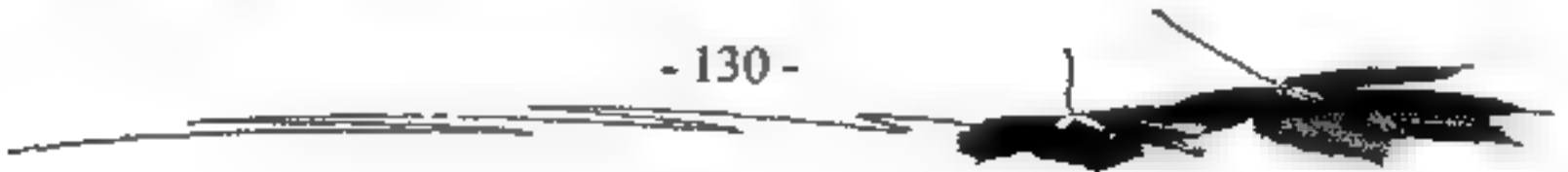




حلال استدعاء صورة ومفاهيم الأشياء، أي إن الكلمة تخدم في إيصال الأفكار للمتلقي، ومن خلال استدعاء صور ومفاهيم لأشياء وبهذا فإن كلمة الكرسي تنقل لنا صورة الكرسي أيضاً وعليه تكون الإشارة اللسانية من صورتين ذهنيتين مشتركتين، الأولى شكل سمعي دال (اسم)، والثانية تتكون من مفهوم مدلول أو من معنى، فالاسم يستدعي المعنى، والمعنى يستدعي الاسم، أما الدال وهو هنا صورة الكرسي أو الكرسي الحقيقي وهو وضعي ينتج عن اتفاق المستعملين له وهو هنا إشارة إيصالية وجمالية تسهم إلى جنب الإشارة اللغوية في توصيل المعنى.

وفي عام 1969 أعلن الفنان (جوزيف كوزوث) أن جميع الأعمال الفنية بعد (مارسيل دوشامب) هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لأن الفن أصبح يتوخى خلق المفاهيم، والطبيعة المفاهيمية للفن أكثر إنسانية، ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية لأنها تعطي المشاهد معلومات مصحوبة بعامل الجمال، والفن موجود أساسي في مفهوم الفنان عن العمل الفني، وإن وظيفة الفنان تقديم المعلومات من خلال ممارسته الفنية سواء كانت كتباً أو بحوثاً علمية أو فلسفية كأن يدعو علماء الفيزياء والرياضيات بتقديم ندوات ومحاضرات عن مجال عملهم وهذه الندوات تقدم كمعمل فني مفاهيمي.

وقد شغلت الفن المفاهيمي اتجاهات عدة فأصبح ينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي متمثلة بـ (الفن - لغة، فن الجسد، فن الأرض) وقد استهدفت الابتعاد عن العمل الفني التقليدي وبدلاً من اللوحة استعاض الفنان بالمفاهيم والأفكار والمعلومات التي تمس الفن، إذ يعد الفن المفاهيمي أحياء لأفكار قديمة (حداثة) أعلنها (دوشامب) عندما اهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي عندما قدم مرحاضاً بتوقيع مستعار يحمل اسم (دمون) وقدمه كقطعة فنية تحمل اسم نافورة، كما أن جميع الأعمال الفنية بعد (دوشامب) هي أعمال مفاهيمية بطبيعتها لأن الفن خلق



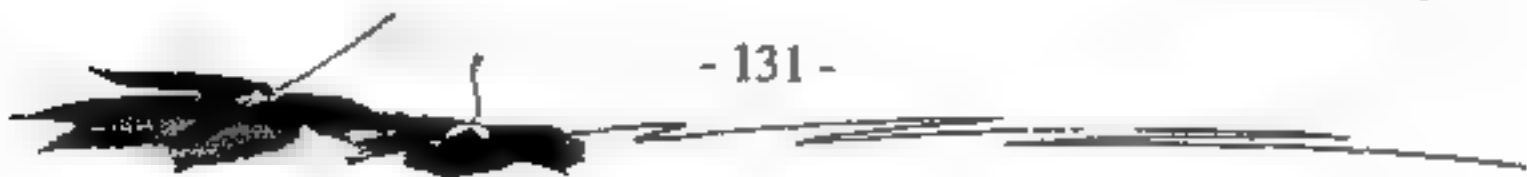


(مفاهيمي) لانه موجود في مفهوم الفنان عن عمله الفني، والفن المفاهيمي كما حدده (كوزوث) وهو احد ابرز ممثلي هذا الاتجاه والذي لا يعتمد في وسائله التعبيرية على نوع من الكتابة حيث تتراجع الثنائية (الفن - عمل) لصالح النقاش حول الفن بالتعابير النظرية فالعمل الفني في نظر (كوزوث) هو الثنائية القائمة بين (فن - لغة)؛ وهو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) لتلقيان عن طريق الكتابة - الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية - أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ويقول (كوزوث): (أن الفن لغة، وأن الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة ..) كما يتوافر لدى الفنانين المعاصرين حرية المنهج في صناعة الفن بطرق واساليب مختلفة تماماً ولهذه الاساليب مكونات متميزة في الجيلين الأحدث والأقدم فالابتكار مستمر، لكن نجد (الفن المفاهيمي) للسبينيّات والسبعينيّات يقف في جانب مع التركيز على الفكر الخالص، وهذا الفن من حيث الجوهر هو فن الأنماط الفكرية متضمناً أي وسائل يراها الفنان مناسبة.

ف (الفن لغة) نوع من الفن المفاهيمي تبناه مجموعة فنانين كانت لديهم أعمال مشتركة وان جماعة (انجلو - امريكية) الممثلة للفن المفاهيمي ترى ان هدف الفن يستعاض عنه بالتحليل واللغة حسب مفهومهم هي الوسيلة الأكثر ملاءمة للبحث في طبيعة الفن، أذ تمثلت أعمالهم بنماذج لغوية وقد مارست جماعة (الفن - لغة) الفن لانه وسيلة تساؤل حول وظيفته كأستعلام حول الفن نفسه وكطريقه جديدة للمعرفة، فالرسم الياباني (شوساكاوا اركاوا) (*) فنان يمتلك نزعة مفاهيمية وبدلاً من رسم الأشياء راح يستنسخ اسماءها على قماشة

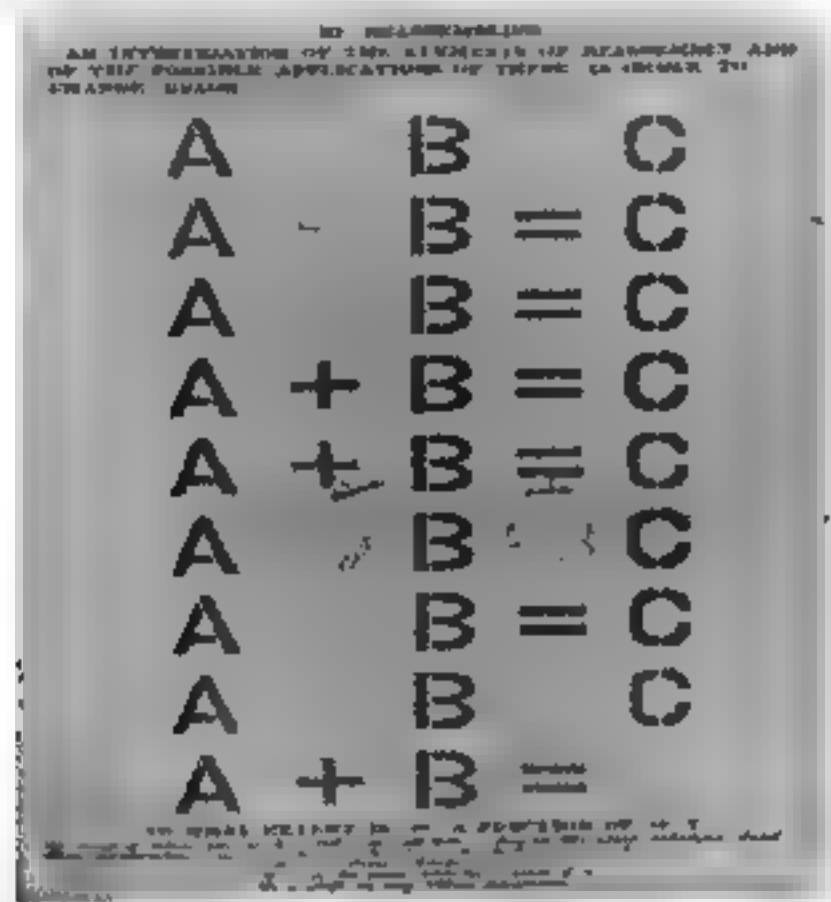
(*) شوساكاوا اركاوا Shusaku Arakawa 1936 -) رسام وصانع افلام ياباني يستخدم تقنيا -

مختلفة في اعماله الفنية .





الرسم وعالياً ماتحتوي لوحاته على أسئلة، معادلات، تعليقات لا قيمة لها، عبارات متناقضة أذ يقصد (اركاوا) من خلال ذلك هو اذابة انظمة اللغة الواحدة في الأخرى وتحديد اللغة المكتوبة ولغة التمثيل الصوري، وقد استخدم رؤى مختلفة في أعماله الفنية التي لا تعتمد الاشكال البصرية او الرمزية بل الكتابات التي تثير السياقات المعرفية المختلفة كما في الشكل (72)



شكل (72) اركاوا حروف

اما فن الجسد^(*) فقد لجأت ما بعد الحداثة إلى الجسد لتعيد اليه الاعتبار وتفسح المجال لـرغباته ولذاته التي اسكتها العقل فيكون البعد الجمالي هو صورة ما بعد الحداثة، فأصبح الجسد أصل الفلسفة وأصل النشاطات

(*) فن الجسد احد اتجاهات الفن المعاصر يهتم بممارسة التمرين على الجسد الاساسي والرسم عليه بشكل مختلف من قبل بعض الفنانين المستحدثين لهذا الفن.





السياسية كافة، وقد عرف فن الحسد بفس السلوك ايضاً ،وقد اعتمد على الجسد الانساني كمادة للعمل الفني والاستعاضة بجسد الانسان كبيدل للعمل الفني بدلاً من اللوحة لتصوير فن الرسم بالتخلي عن كافة المقاييس الاخلاقية والجمالية، كما في الشكل (73) و (74)



شكل (73) فن الجسد: بدون عنوان شكل (74) فن الحسد بلا عنوان

ويعد (حوزيف بويز) أحد فناني الحركة المفهومية البارزين، قد توصل إلى ما أسماه (نحتاً اجتماعياً) وأعطاه بعداً اجتماعياً فهو يدرك في كل شيء المبدأ التشكيلي المتجلي فيه ويصنع منه عملاً نحتياً، بطريقة تذكرنا بـ (مرسيل دوشامب)، و لقد قام (جوزيف بويز) بتقديم حركات مطولة وحشية لأشخاص عرضوا أجسادهم تلك الممارسات التي تتحدث عن طقوس وتتضمن وضع لطحات من الدم والأحشاء الحيوانية المحنطة على الأجساد المشاركة رغم الإهتمام بتلك المشاهد المرعبة التي تسلط الضوء على عنف الإنسان إلا إنها وحسب رأيهم نوع من العلاج في تجسيد الفكرة وحركة المادة.

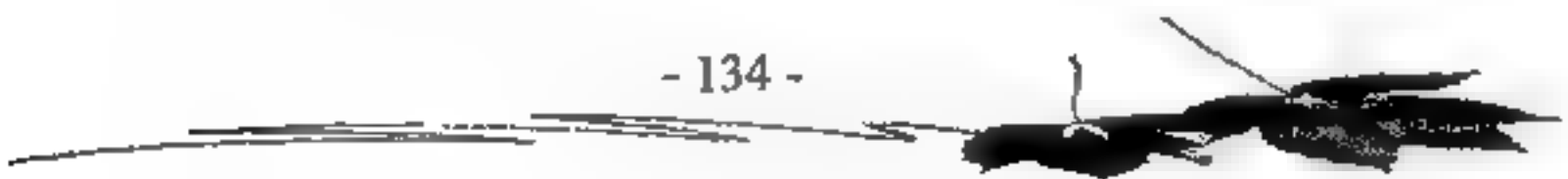
إن إستعمال الجسد كسطح تصويري يأتي إستجابة لفعل المصنع والتعزية الذي تحاول التقاليد الفنية الما بعد حداثة الاشتغال من خلاله على منطقة جديدة من الثقافة، فبدلاً من ثقافة الرومانسية التي يسحر من أجلها الفن في الصبر

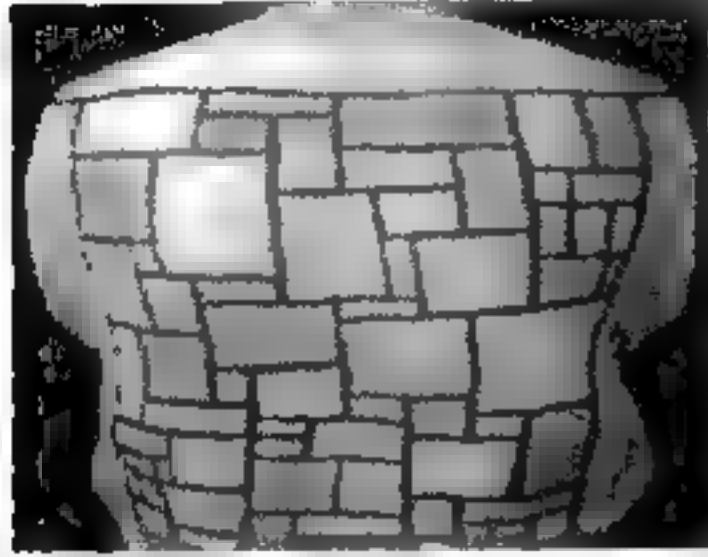




الحداثية، حدث تحول حطير باتجاه استعمال الفن كوسيلة للترويج عن ثقافة الإستهلاك التي هي قوام الحضارة المادية المابعد الحداثة، وكان لفن الجسد والأفاق التي يمكن له أن يفتحها أمام تجارة الموضة والجنس ومساحيق التجميل والتي تشكل حافظاً مهماً لتنامي هذا الفن والوصول به إلى أقصى حالات التطرف جراء الرغبة في التنوع والتجديد، ومن ثم تحقيق اكبر هامش من الربح، وبهذا يرى البعض إن الفن ينقلب من حالته الوجدانية الرومانسية إلى حالة من القبح والبشاعة في ضوء التكنولوجيا.

وهناك عدة اساليب استخدمها فنانونا الجسد لأخضاع جسدهم إلى نوع من الالهانة حسب قول الناقد الفني (رايتر) كأحتراق الجسد من حرارة الشمس كما فعل الفنان (اورنهايم) أو رسم النقشات على الجلد بتخطي القواعد والمفاهيم الفنية، فالجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً وما نحس به ماهو جسداً يمثل محاكاة فنتازية ساخرة لبلاغيات الجسد لتحريض الجمهور وتحريكهم بعنف مما جعل الجسد يمثل سلعة استهلاكية أو رأسمال يمكن استثماره في العالم الاستهلاكي الرأسمالي من خلال تلوينه والرسم عليه بأشكال مختلفة وأفكار شتى وبأسلوب مادي للسخرية من الجسد ومحاولة أحداث صدمة لدى المتلقي والتعبير عن الحرية الجنسية وجمالية الجسد، اذ تعددت الاساليب المتبعة لتكنولوجيا التعبير الفني كأن يكون الرسم على الجسد بأسلوب الكتابة على الجسد أو أسلوب اللصق أو أسلوب العلامات والرموز أو أسلوب المهرجانات الشعبية كما في شكل (75)، وغالباً ما يعرض الفنان نفسه إلى الأذى النفسي والجسدي ويعمل على إخراج الذات من ذاتها ليتحول هو نفسه إلى موضوع فني ليصبح علامة أو رمز وأحياناً يلون الجسد ويخطط ويصبغ بلون حثيوان ما كما في شكل (76).





شكل (76)

مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية

(تجريد هندسي)



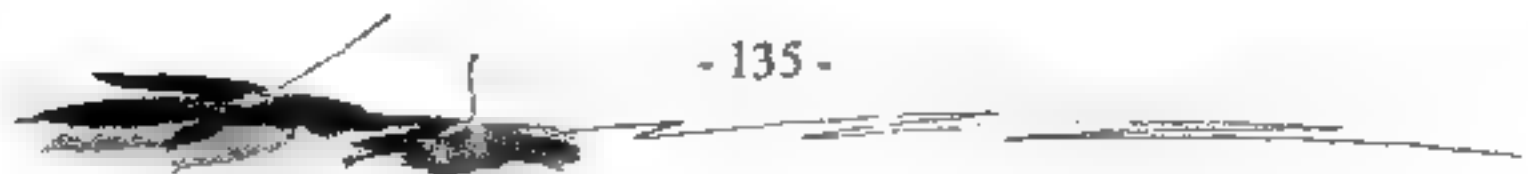
شكل (75)

المؤسسة الفنية لهواة الفن

تصميم

اد اختلفت متاحف فن الجسد من فنان إلى آخر ومن طبيعة ثقافية إلى أخرى للتعبير عن كل ماهو غريب ولأما لوف من خلال تعبير يحمل طبيعة التحول التقني والاسلوبي ولهذا فإن فن الجسد يؤكد فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني يجذب الانتباه ويثير الدهشة من خلال الرسم المتزامن مع التعبير الذي ينشط فاعلية الأثر الماهيمي لدى الفنان والمُشاهد وهكذا أصبح الجسد = المادة.

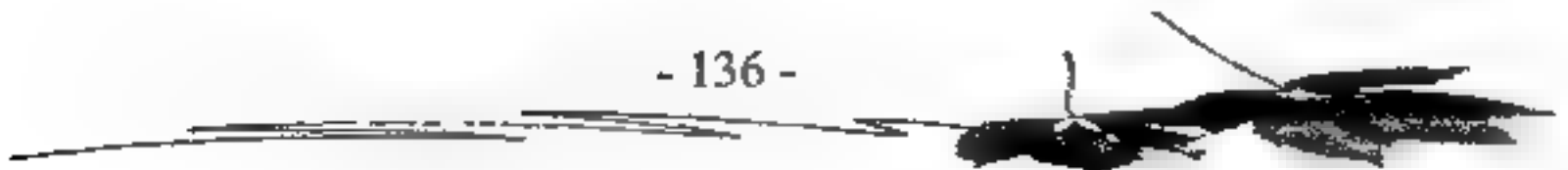
إن فن الجسد مثل قفزة تطورية في مضمار التيارات الفنية المابعد حداثة عندما تم توظيف الجسد الانساني في أعمال فنية ذات مضامين ودلالات تحاول بث خطاب جمالي وفكري، مع احتماظه بالطابع الإبتكاري، الإبداعي المتسم به الفن المابعد حداثة كرائد للنهضة التقنية والخاماتية في الفن إن ثقافة الجسد تأتي مكملة لثقافة الصورة وحرية إمتلاك الجسد كحرية ذاتية والتي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من العالم المعاصر، وخاصة العالم المتقدم، فالثقافة المعاصرة،





تجعل من كل الأشياء ومنها الانسان تتداخل في بيئة فنية، يمكن أن تكون مكملة لظاهرة جعل الفن جزءاً أساسياً لا يتجزأ من الحياة التي يحياها الانسان والفنان ممكن ان يضع كل الأشياء والخامات والموارد والتقنيات ومنها الجسد الانساني في مناخ التذوق الفني والتي ترفع من قيمة التجربة الانسانية، والجسد بهذا يكاد يكون مركزاً جمالياً أساسياً في العقل الغربي، وجزءاً أساسياً للفنانين والصناعيين خاصة بعد التوسع الصناعي والإستهلاكي والإتصالي الواسع، لقد أصبح خامه اساسية لإشتغالات تشكيل ما بعد الحداثة بوصفه تعبيراً عن حالة الإندماج والإنكفاء نحو الجسد أو الغريزة، فقد عُد الجسد الغربي بمثابة الأداة النشيطة والفعالة لإحتواء الثقافة الإستهلاكية وتفعيل الفكر المادي المتأسس على ماتجزءه الرأسمالية من خطط وتدابير لتسريع النشاط الاقتصادي، وفي النهاية يصبح الجسد ومن خلال تفاعله مع بيئته المناخ المادي لنمو الفكر الإستهلاكي المتمثل بالموضة.

فالجسد الأنثوي بالعمل الفني، حسب قول (يانيك ريش *Yannisk Resch*) (يتموضع عبر وضعات خاصة يحدده البناء العلائقي المرسوم عبر معجم يحتوي على التعامل بالألوان والروائح، وهذه العلاقات تضع الشخصية الأنثوية في مواجهة الأشياء، مواجهة العالم، ومواجهة شريكها الرجل في علاقة حميمية تلخص رغباتها في الحياة، وقد تمزج روحها بجسدها حتى الاندغام لتكون شيئاً مرغوباً من طرف الرجل) كما في شكل (77)





شكل (77) مؤسسة هواة الفن

وتختلف أساليب الرسم على الجسد بالاعتماد على أسلوب الفنان وطبيعة المجتمعات التي قد تعدها طقوساً أو موروثاً أو تقليداً متداول وإضافة إلى الرسم فقد استخدمت تقنيات متعددة لتتفيد فن الجسد كـ (الوشم *Tattooing*)^{*} وتقنية (الثقب *Piercing*)^{**} و(اللدب أو الخدش *Scratching*)^{***} و(النقش

(*) الوشم *Tattooing* فن شعبي يستخدم على نحو واسع في أغلب دول العالم مثل أوربا وأمريكا ، وهو تقليد قديم لدى القدماء ، والوشوم الجسدية لها دلالات رمزية متعددة كالخصوبة ، ولمعرفة مرل الشخص أو الرتبة أو رمز للولاء الديني وللشجاعة .

(**) الثقب *Piercing* هي ممارسة تقليدية في فن الجسد تطورت عبر ثقب الأذن و لأف الشئعة في ثقافات الشعوب، وأصبح شائعاً اليوم في الشعوب العربية لتحرر عن التحصر و الرفاهية

(***) اللدب أو الخدش *Scarification* وهي طريقة تمثلت بحرق الجسد بطريقة الخدش





(Etching) (****) و(الحك Abrasion) (****) و(الوسم Banding) (*****) فاشتغال هذه التقنيات الجمالية لفن الجسد كانت تعد كطقوس تتوارثها الأجيال، لكن اليوم فتعتبر نوع من تحضر ثقافة ما بعد الحداثة، ونوع من تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة كما في الشكل (78) و(79)



شكل (79) فن الجسد

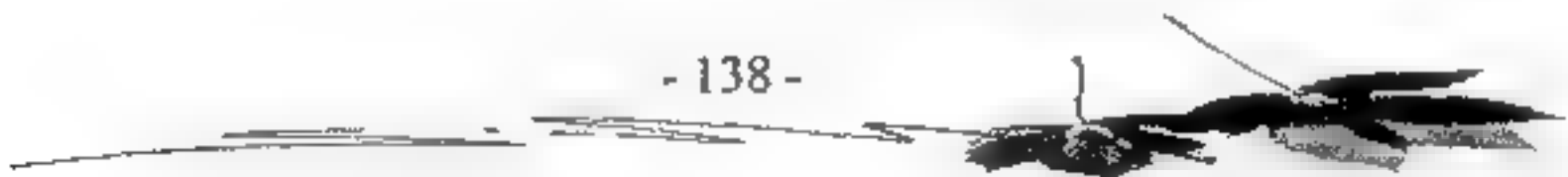


شكل (78) فن الجسد

(****) النقش (Etching) : يستخدم كرمز للمرور بمرحلة المراهقة، وللدلالات العاطفية، أو تعبيراً عن حزن، أو رسالة حب، أو يومس المولود الجديد، وله طرق متعددة مثل (حرق الجسد بتعمد) (جرح الوجه بتعمد) وله خطابات روحية تعبر عن نية وأفكار وتقاليد القبيلة.

(****) الحك Abrasion: وهي ممارسة أو طريقة تعبر عن عملية يمكن أن تُنفذ باستخدام جهاز الوشم، لكن باستخدام الحرج أو بأزالة الجلد عن طريق الاحتكاك، باستخدام ورق مصقول أو بمادة كيميائية تزيل الجلد.

(*****) الوشم Branding ممارسة تستخدم كعلامة في جسم الإنسان، وكانت قديماً تستخدم للماشية، وهي تعمل بطريقة تسخين قطعة من المعدن وتضغط على الجلد كعلامة معروفة، وفي العصر الحديث يتم باستخدام الليزر لحرق الجلد.

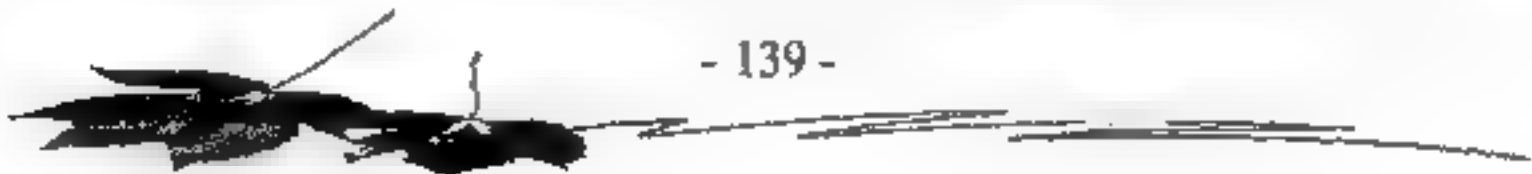




ويبقى فن الجسد، رغم التحفظات الكبيرة عليه، (ظاهرة بصرية، تشير الدهشة وتجذب الانتباه من خلال الرسم المتزامن من التعبير كحدث ينشط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والموديل المتلقي)، وهو إفصاح عن ماهية الفكرة المتجسدة في فلسفة الجسد، والاعترا ب الإنسان العميق، ونزوع الذات الإنسانية إلى مطلقية التعبير وحرية الاختيار بصورة الوعي واللاوعي، وتكييف وجود الصورة في إطارها العام، ضمن فرضيات الترابط الفكري بين كافة عناصر الجسد، كبنى فاعلة ومحركة على تحديد وظائفية الجسد، من خلال التقارب أو التباعد، التشابه والاختلاف، في ملامسة غير المدرك من الدلالات، وأحالتها بنى إطنارية تعبر عن جوانب جمالية ونفسية وأخلاقية.

بقي أن نشير إلى فن الأرض أو الأعمال الترابية التي تعود إلى بداية السبعينيات وسمي بعضهم هذا النوع بـ (الفن المستحيل) فيما يجد الناقد الفني الأمريكي (ديفيد إلى شيري) أن الفن المستحيل يتمثل بأشياء ذات أبعاد ضخمة من المستحيل عرضها في المتاحف وقاعات العروض ومن الصعب جمعها كارض مليئة بالملح، صناديق مليئة بالاحجار، قاعة مليئة بالأوساخ، وتركزت نظم التعبير على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية وتصويرها فوتوغرافياً.

اذ يعد فن الأرض نوعاً من الفن المفاهيمي كما أنه أخذ مسمى آخر هو (الفن البيئي) لأن التعبير للعمل الفني يتداخل مع البيئة المحيطة ويشترط وجودها، فقد وصف فن الأرض أعمالاً فنية تستخدم المواد في الطبيعة بـ (الأرض، والصخور، التربة، الثلوج) وكل أعمال الهواء الطلق ولهذا أكسب شهرة شعبية واسعة في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن أهم فنانيه (روبرت سميثسون) وآخرون ينصب اهتمامهم على الامكانيات التشكيلية للتقنيات الأثرية منها (شق الأرض، الحصص، الحجر، الصخور) اذ إن أعمالاً مصممة من مواد غير صلبة

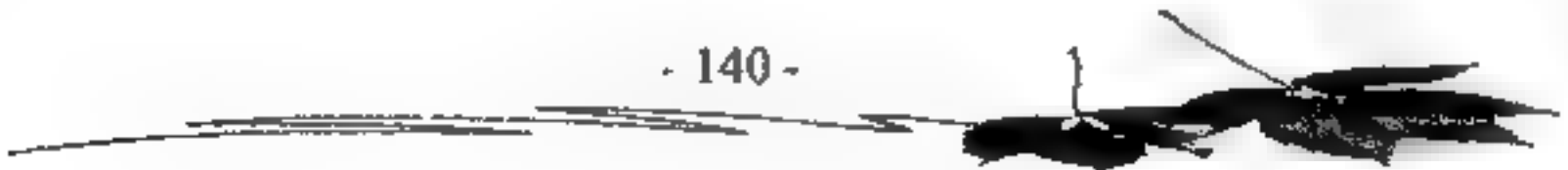




وسريعة الزوال مثل (النشارة، قطع من اللباد، الطحين، اللثى (عصارة الشجر)، الثلج وحتى عرانيص الذرة) كانت مثار إهتمام الفنانين، بالمواد وطرح الموضوع، كبديل عن العلاقة المتبادلة مع الأشكال التقليدية وتطبيقاتها في المعارض، والتي دفعتهم فيما بعد إلى الإهتمام بديمومة المادة رغم قابليتها على الحركة، فجاءت مقترحة تنفيذ تصميمات أرضية ضخمة، كانت معروفة خلال الصور الفوتوغرافية في الأجزاء البعيدة من المناطق ذات المناظر الطبيعية.

أن الطبيعة تقوم بعمل فني خلال نشاطها المبدع، وبخاصة ذلك الذي يؤول إلى خلق الكائن الحي لأن الطبيعة تكثرت للوجود، وأهم ما يتميز به فن الأرض أو الفن البيئي هو أنه ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد، وعلى صعيد الكائنات الجامدة وما تزخر به الطبيعة من كنوز، اذ يخضع الفن البيئي (فن الأرض) خاصة لشرط الثبات والاستقرار، وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تقوم شتى المحاولات ثم تتخير تجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة، وهي تريد أن تثبت لنفسها المزايا الجمالية .

إن فنانى الأرض بإتباعهم أساليب ذات جهد عالٍ في إنجاز أعمالهم الواسعة النطاق قد ارتبطت بنمط الاستهلاك من خلال استخدامهم للقوة الجسدية والجرافات والحفارات الضخمة والعديد من المبتكرات التي توصلت إليها التكنولوجيا الحديثة، إنهم أرادوا دمج هذا النمط من الفن بالتقنيات الحديثة كإستخدام الطائرات في كشف مواقع لتنفيذ أعمالهم إضافة إلى التقاط الصور الفوتوغرافية لأماكن عديدة على الأرض، واستخدام الجرافات الضخمة ذات التقنية العالية، مع إمكانية استثمار الإمكانيات المادية في تنفيذ هذه الأعمال ذات الاستهلاك العالي، إنها أعمال تحتاج إلى رؤوس أموال طائلة،





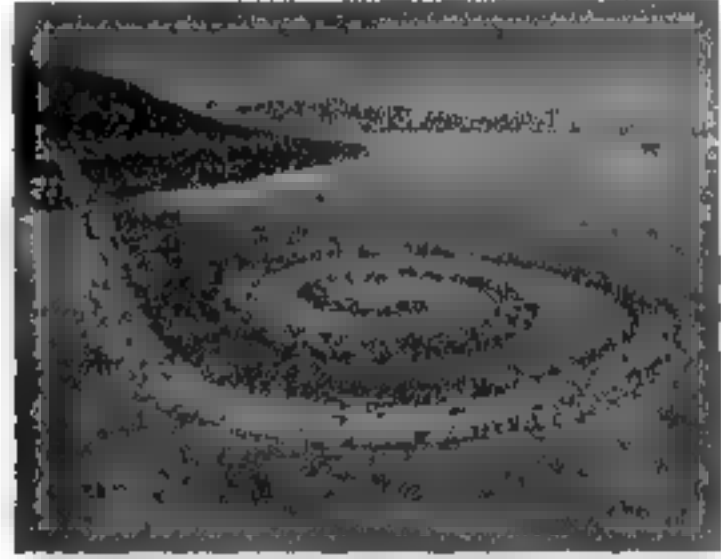
وهي بهذا قد أعطت صورة واضحة عن مرحلة الرأسمالية الصناعية والمحتتمات الإستهلاكية المتطورة.

ولقد كان عمل (روبرت سميثسون) عبارة عن حاجز حلزوني على شكل دوائر صنعت من الحجارة الطبيعية في وسط طبيعي لتعبر عن النظام والفوضى في الآن نفسه، الصدفة والضرورة كظواهر مستمدة من الطبيعة شكل (80) فأصبح الفنان يعبر عن رغبته للدخول جسدياً في العالم بالانتقال من الشيء (اللوحة) إلى المدى المحيط به لخلق اعمال فنية غاية في الروعة والجمال. كما في الشكل (81).



شكل (81) سميثسون

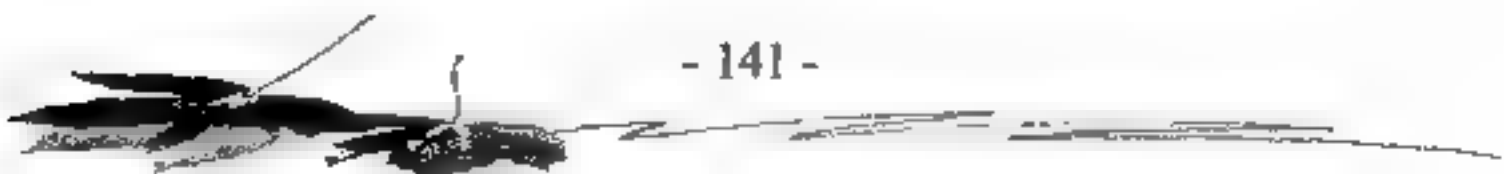
(حاجز ماء)



شكل (80) سميثسون

(الحاجز الحلزوني)

لقد عمل (سميثسون) على توسيع تعريف الفن بأبعاده عن اعدادات فن القاعات ونقله على سطح اللوحة لاعطاءه نظاماً مختلفاً لحماية الطبيعة من الضاء باستخدام موادها الساحرة في نحت الارض بأستعمال مكائن ثقيله في رفع احجار البازلت والاتربة للتحرر من هيمنة القاعدة التي حبست الاعمال الفنية في المعارض، فأنشأوا بمساعدة الديناميت حيث وآلات الحفر والمولدورات، تصميمات أرضية ضخمة وتقيبات اثرية هائلة كما في الشكل (82) (83).





شكل (83) سميشسون

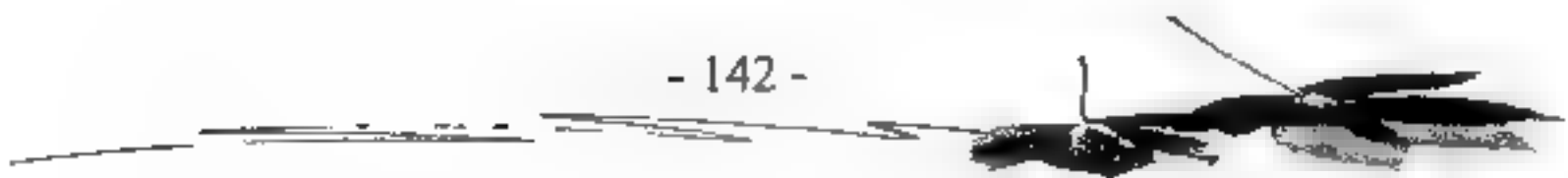
(الدائرة المكسورة 1971 صيف هولندا)

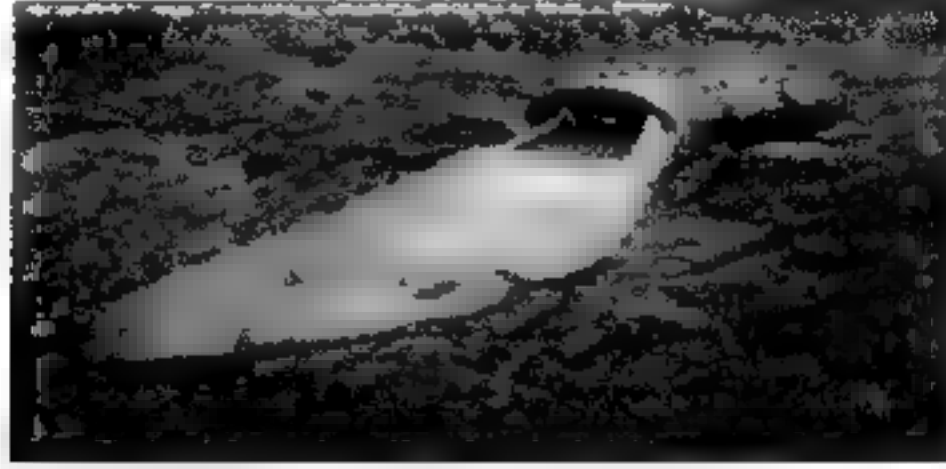


شكل (82) سميشسون

(جزيرة طائفة 1970)

لقد امتازت فنون الارض بحجومها الكبيرة لتواجه متغيرات السرعة والحركة، اذ يعد فن الارض فن الفضاءات المفتوحة فهو ليس بفن نخبوي او فن القاعات المغلقة بل هو فن جماهيري، ولهذا يمكن القول بأن فن الارض يرتبط بطبيعته ثقافة الوسط الخارجي وهنا يتمتع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة يمكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن، بل يعتمد إلى ابراز الواقع كما هو بنظامه التعبيري وقيمه الجمالية وتوظيف موجودات البيئة كمواد ليظهر امكانية اتحاد الفن بالحياة من خلال الطبيعة فهكذا بيئة جمالية وطففت بشكل عبثي ومواد طبيعية من الارض نفسها لمسك الآنبي والمتغير بعيداً عن التقليد وتوظيف فكرة ما بآليات اشتغال مختلفة كما في الشكل (84).

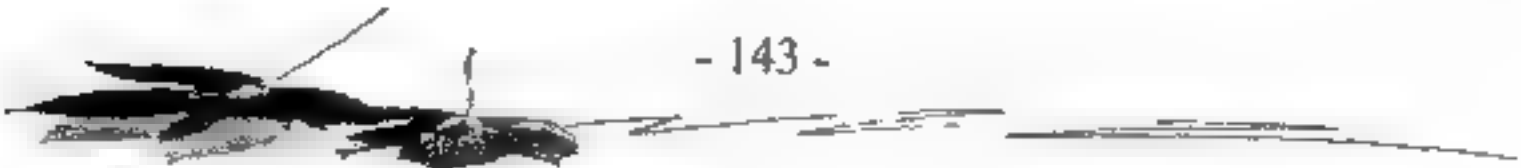




شكل (84) سميثسون (صمغ مسكوب)

لقد أصبح تشكيل ما بعد الحداثة يتمثل بأشتعالاته مع المطومة التحيلية الذاتية بأبعاد معقدة تكسر تراتبية الانساق العقلية وتشكل انرياحاً لكل ماهو عقلي وتقليدي ومألوف، مما جعل تشكيل ما بعد الحداثة يزدهم بالفراثبية لانه يفادر المركزية والعقلية ويرصد كل ماهو عابر وزائل في الحياة الامريكية، ووفقاً لهذا القول وانطلاقاً من هذه المقابلة مع الطبيعة والتداخل والاندماج بها، فتصبح الأرض وهي جزء من الكون القاسم المشترك بالنسبة لعدد من الفنانين المدركين لأهمية الصورة الفوتوغرافية كوسيلة لتسجيل أفعالهم وششاطاتهم بأشكال مختلفة، فالفنان (والتر دي ماريا) و (ميخائيل ليسفن) اقتصرت أعمالهم على الاندماج الحسدي بالطبيعة في مسيرة ذات طابع تأملي صوفي، ويخوض في صلب العالم الهادئ إلى فضاءات معرضة متداخلة بين العالم الخارجي والداخلي مع التأكيد على عزلة عالم الفن.

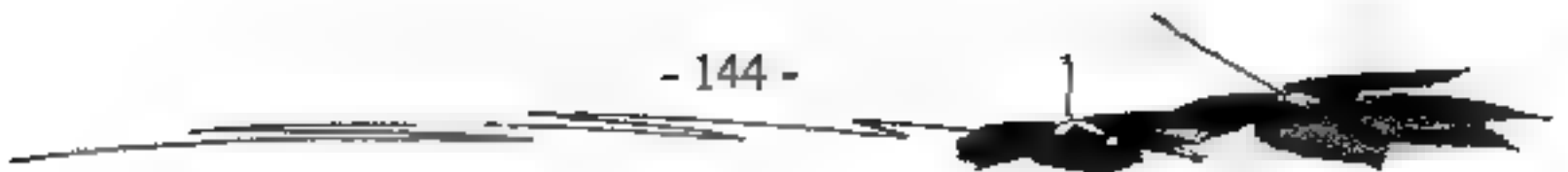
كما أن جماليات فن الأرض هو في جوهره حديث عن جمال تجاور الأعراف الثابتة والمواصفات الصارمة وبدلك أضافت منعطفاً جديداً لصيرورة فن ما بعد الحداثة وجماليته التي من أهم مميزات التحول والصيرورة، ذلك أن مجموعة من التوابت فقدت وجودها تدريجياً بدأ من موت القيمة المقدسة عند (نيتشة) إلى تحاوز عاطمة الخوف والشفقة واستبدالها بصورة الهدم والدمار ثم





انتهاء بتجاوز الفن التشكيلي ثوابته وقواعده الكلاسيكية الصارمة، لتبدأ مرحلة الجماليات الما بعد حداثة بكل عنفها وتمردا على المواصفات والثوابت، وهذه تجسدت بالجماليات التجريبية والتي تعد جماليات فن الأرض جزءا منها وعليه فإن العمل الفني في فن الأرض كعلامة جمالية سوف يعكس قيما ترتبط بدورها بأساليب التفكير النابعة من نفس روح العصر.

وأهم ما يتميز به فن الأرض أو الفن البيئي هو أنه ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد، وعلى صعيد الكائنات الجامدة وما تزخر به الطبيعة من كنوز، يخضع الفن البيئي (فن الأرض) خاصة لشرط الثبات والاستقرار، وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تقوم شتى المحاولات ثم تتخير تجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة، وهي تريد أن تثبت لنفسها المزايا الجمالية إذ إن أعمال فن الأرض لا تصلح للبيع، ولا تعلق على جدران، هذا أيضا يجعلها غرائبية بالمنظور المحلي أو التقليدي، انه فن ضد السوق والذوق التجاري الاستهلاكي أو الاستثماري فهو ينزل الفن من علياء الصولونات والأبهة الكلاسيكية، مضمونه يكمن في (الشيء) ذاته، وفي جوهر عقل المتلقي ومدركاته.



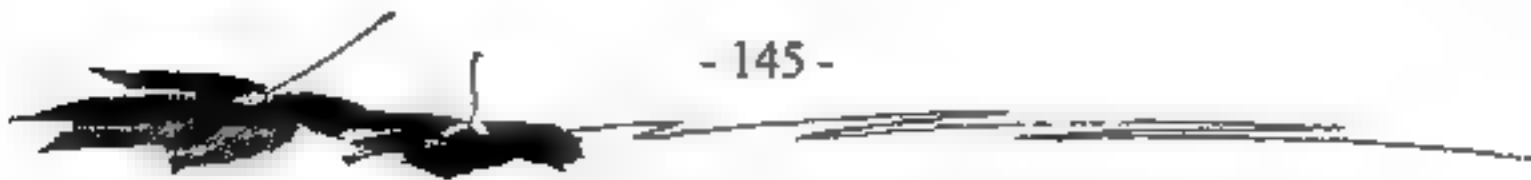


الفن الكرافيتي (*)

يعد الفن الكرافيتي من الفنون الهجينة ويعني الخدش مشتق من الفعل (Craffiare) أي إزالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لأظهار الطبقة الداخلية ، وبعد مرحلة من الفن ظهرت في مصر القديمة ويشمل المعطى التعبيري للفن الكرافيتي كل الاعمال التي تضم رسوماً او علامات او انماطاً من الشخبطه او الرسائل الكتابية او بطاقات التعريف الشخصية والمصبوغة على قطع من السطوح الخارجية لجدار ما او القطارات وعربات النقل او السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة الرقابة الفنية ، اذ ان الفن الكرافيتي تعبير لغوي يتألف من اشارات مشخبطة بصيغة كتابات موجهة إلى مجموعة متلقين.

لقد مارست الحضارات القديمة الفن الكرافيتي في اليونان ، اما الآن فإنها تستخدم في كثير من الاحيان بدوافع فنية تخريبية بخريشات على الحيطان الرئيسة او الازقة وكثيراً ما يتضمن رسومات كاريكاتورية ، ولهذا ظهر الفن الكرافيتي في ظروف اقتصادية وسياسية حدثت في مدينة نيويورك كأنعكاس لوضع اجتماعي بائس لفئة من الناس تعاني من الحرمان والفقر فأراد ذوو الطبقة الفقيرة لفت الانتباه اليهم والى وضعهم المأساوي.

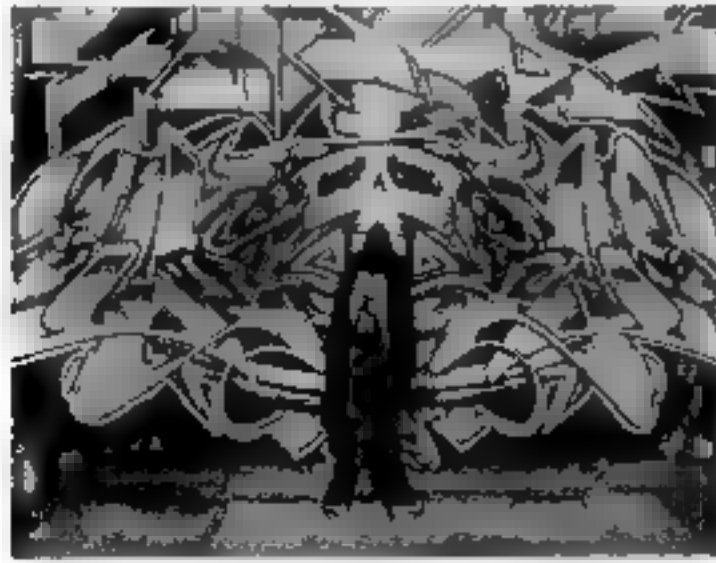
(*) الفن الكرافيتي : (Graffiti) . هو الرسم على الجدران العامة او الخاصة باستخدام دوت خاصة بطرق فية وبمسميات مستهدفة وتعبير حر من اشخاص مجهولين وقد وردت كلمة graaggio الإيطالية في قاموس ويبستر وتعني الخريشة او الرسم بعجله.





أما بداية الفن الكرافتي كانت في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات عندما قام بعض الشباب من مدينة نيويورك بالتنافس على كتابة أسمائهم ورسم توقيعهم وكانت هذه الأسماء مستعارة على جدران بعض الأبنية في المدينة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة وكان الفائز هو توقيع (تاكى 183- *Taki*)، أما اسمه الحقيقي هو (ديمير يوس) الذي اتهم بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات.

ولابد من الإشارة إلى الفنان الكرافتي الذي تعلم تعليماً ذاتياً أدت به ظروفه الحياتية إلى اختلاس وسائطه التعبيرية وأساليبه المختلفة مثل الألوان التي يحصل عليها بطرق غير مشروعة أو الأسطح التي تعود إلى الممتلكات العامة والخاصة أو الجدران اللينة التي لا تسمح له باستخدامها وهذا ما ترهضه المؤسسة الفنية الرسمية وتتهم الفنان بالخروج على أعرافها ورهض سياستها. كما في الشكل (85).



شكل (85) مجموعة فنانين أسلوب شعبي

إذ أن تشكيل ما بعد الحداثة والتحولات الفنية التي حدثت قبل وبعد الحرب العالمية الثانية أحدثت تحولاً في المفاهيم والأساليب فكرياً وجمالياً، وأن (اللاعقلانية) و(اللعب الحر) هي التي يقوم عليها الفن الكرافتي في تأسيس بنيته والتي أخذت مرجعياتها من (السريالية) وتكوين وحداته البصرية بظهور





طروحات مغايرة للجمالي التقليدي والثقافة، والمثال الجمالي (المطلق) من خلال صفة التجريد المبينة في هذه النتاجات محفزة بمجهول يعتمد على التحرية غير المكتشفة، بعد أن أوجدت متغايرات مهمة في بنية الشكل بكل تراثه الثقيل والتي تستمد قواها الداخلية من روح الإيهام للحركة الديناميكية للحياة بكل قواها الخفية، والإحساس من خلال صيغة الامتداد خارج الحدود المفترضة لأشكال المركزية تذاب في الاتجاهات الهاربة إلى المدى المتخيل والمولد للذبذبات اللونية، ووظف الفن الكرافيتي على الجدران وفي الأحياء الفقيرة لعدم قدرتها على تنفيذ الجداريات المكلفة، للتعبير عن بعض العلامات التعريفية لأسماء الفنانين البديلة، كأسلوب يتسم بسرعة القراءة، وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات. وبهذا تعلن هذه النتاجات عن انحيازها للجمال المطلق أكثر من انحيازها للجمال الحسي الموضوعي، وإن التقليد الجديد الذي اتبعه ما بعد الحداثيون ومنهم الكرافيتيين في منح لحظة التشكيل الجمالي قيمة استثنائية كان من شأنها تسجيل لحظة الانطباع العابر من خلال تيار الزمان، وهذا ما كان متمثلاً في تشكيل ما بعد الحداثة إذ أن تجليات الفن الكرافيتي واضحة من خلال علاقته بالفن الحديث، فكانت علاقته وتأثره أكثر وضوحاً بفن الاعلانات المطبوعة المعلقة في المحلات، إضافة إلى الاعلانات والرسوم المتحركة، وهو بهذا ينطلق من نتاج أو رؤية شعبية وفطرية لهذه الفنون. لقد فرضت طبيعة الحياة المابعد حداثية التي اتسمت باللا قيمة والفوضوية، والسطحية، والعيشية، والوقتية، والاستهلاك والفرصة، على الإنسان/ الفنان المعاصر التعامل مع نوع جديد من الفنون الهجينة وغير النقية، أنه الفن الكرافيتي الذي جاء ظهوره " استجابة ملموسة للتحويلات التي ظهرت في التكنولوجيا والصناعة وثروة الاتصالات والمعلوماتية، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته وسعة تداوليته، هذا

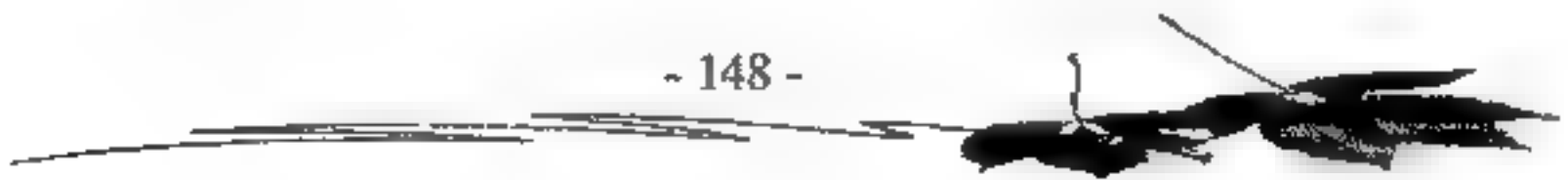




من جانب ومن جانب آخر فإن فلسفة هذه المرحلة تشدد على أن يتم إعادة قراءة مفهوم الفن، وفق آليات تنمو به وشعبية للمجتمع الثقافي الذي يعد الثقافة بمثابة ممارسة شعبية تنفذ مباشرة مع الجمهور".

إن الفن الكرافيتي هو أصل الفنون في تاريخ البشرية، مارسه الإنسان القديم في العصور القديمة على جدران الكهوف والمغاور، كان الإنسان الأول يرسم ويحفر الأشكال التي يشاهدها في يومياته ويتأثر بها، وخصوصاً الحيوانات والأشخاص الذين يعيش معهم، تطور هذا الفن وتشعب منه عدد من الفنون والعلوم، بعدما تحول الإنسان إلى رسم اللوحات الفنية وحفر التماثيل وكتابة الأبجدية، مدونات الماضي حفظتها الجدران لتخبر الناس في العصر الحديث عن العصور القديمة التي مر بها الإنسان، كان الجدار مرآة واقع الصيد بعد عودته من صيد النهار، ولم يكن يعلم راسمو الكرافيتي على الجدران أن أعمالهم ستتحول إلى ثروات نفيسة تبقى عبر امتداد العصور لتسجل تاريخاً كانت البشرية بحاجة للاطلاع عليه، انتقال الرسوم إلى جدران المعابد في الحضارات القديمة (الحضارة البابلية والفرعونية وحضارة المايا) ساهم في إبراز حياة هذه الشعوب القديمة ومعتقداتها، وحتى أن الكتابات القديمة استطاع الباحثون في العصر الحديث الاطلاع عليها وترجمتها بسبب من وجود فن الكرافيتي.

وهكذا يمثل الفن الكرافيتي ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم في الستينيات رفضاً للأعراف الاجتماعية والقواعد المسبقة، مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية ولكن بعد ذلك تم احتواء هذا الفن لأنه يتماشى مع تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثوي في سعيه نحو إبراز المبتذل والعبيثي وكل ما يثير الدهشة وهذا ما جعل الشباب من مدينة نيويورك



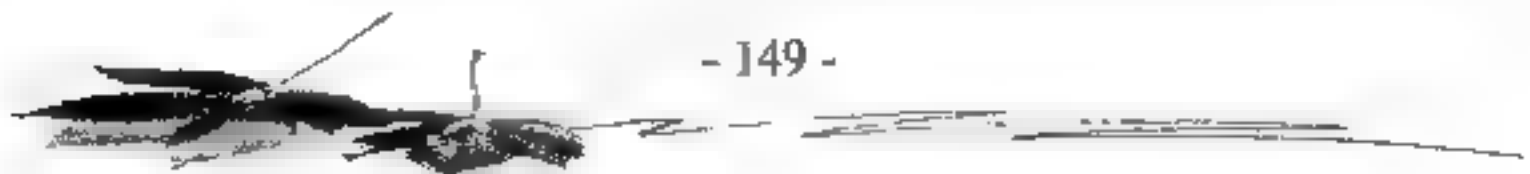


يتنافسون على كتابة أسمائهم والتواقيع بأسماء مستعارة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة كما في الشكل (86).



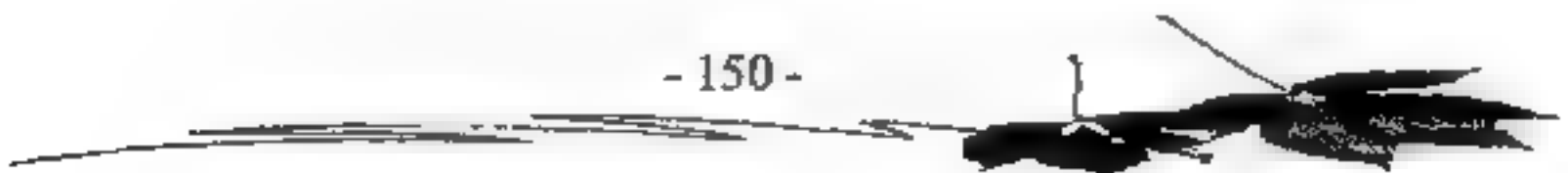
شكل (86) مؤسسة Urban

لقد اتصل الفن الكرافتي بكل التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الأطفال على جدران منازلهم أو على الأرضيات لأداء كل ما يحول في خاطرهم مما جعل النظام التعبيري للفن الكرافتي يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطورات ، اذ تمثل حالة افصح عن حوار الانسان مع ذاته او مع الآخرين من خلال الرسم على الجدران او ممارسة الكتابه فأصبحت الجدران تعكس رغباته واحتجاجة وتحديه للمجتمع قاصداً شد المتلقي عن طريق مخالفته التقليدية بكل ما هو غريب ، وهكذا تميزت الاعمال في الفن الكرافتي بشعبية ودعائية وسرعة في الانجاز والزوال وهذا جعلها تقترب من السلع التجارية فأكتسب الكرافتيون شهرة عالمية لان الشخبطه التي انتجوها كانوا يرونها لوحات فنية حقيقية، ولقد استخدم الفنان الكرافتي في عملية بناء تشكياته الفنية، أساليب تعتمد تقنيات متعددة، منها الرش (الرزاد) أو





التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو المسدس البخاخ، وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة في الجدار، وهنا لابد من الإشارة إلى إن تنوع أو اختلاف السطح الذي ينفذ عليه العمل الكرافيتي يلعب دوراً مهماً في عملية اختيار التقنية المناسبة وكذلك في عملية تحديد الكيفية التي يتم فيها بناء مفردات الشكل الفني، فالرسوم المنفذة على وسائل النقل على سبيل المثال - عربات القطار، السيارات، أنواع الدراجات كما في الشكل (87) تستخدم تقنية الرش بالبخاخ أو التقطير، أما طريقة بناء مفردات التكوين - والتي هي خليط من الكتابات وصور طباعيه واقعيه وتجريديه ورمزيه - على سطوحها فتتخذ شكلاً متداخلاً مع شيء من السرعة في التنفيذ بحيث تتوافق وطبيعة وسائل النقل التي تتميز بالحركة والسرعة العالية، لتكون بالنهاية اقرب في تشكّلها إلى مفهوم العمل المستقبلي وفي ما يتصل بالمضامين التي تحملها تلك الأعمال فقد كانت تدور بين ما هو اجتماعي واقتصادي لم تكن البنية الاساسيه لهذا الفن وسيلة للإعلان عن متطلبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت مرحلة ما بعد الحداثة كما ساعد الفن الكرافيتي على التألق بالجانب التنفيذي للرسم باستخدامه واتصاله (بالفن الضوئي الفوتوغرافي)، والذي أخذ من الفن المفاهيمي بمصاهرة فنية، والعلاقة بين هذه الفنون لتجسيد صور مرسومة مع التصوير الضوئي الحديث ومفاهيمية ما بعد الحداثة، كما بدأ بعض الفنانين إلى إدخال المناظر الطبيعية وصور الأشخاص والنجوم والإعلانات والحروف ثلاثية الابعاد واوراق العملات كورق الدولار اضافة إلى بعض عناصر الظلال، كما يتضمن الفن الكرافيتي استخدام عناصر الخط الحركة واللون في بنية العمل وقد يتدخل المنظور باستخدام الظلال مع تمثلاته بالعناصر الجمالية والتقنيات المستحدثه .





شكل (87) هنري كالفينت رسم على وسائط النقل

إن الفنان الكرافيتي الذي لا يجد أمامه وسيلة للتعبير الفني سوى الاختلاس مثل اختلاس الأسطح والأبنية العامة التي تعود إلى الممتلكات العامة أو الخاصة يميل إلى استخدام معطيات تعبيرية وتقنيات محتلمة مثل الرش، الدهان، السكب، التقطير بالطلاء اللوني والرولات واستخدام آلات لأحداث خدوش غائرة على الجدران وهكذا تعبير فني هو عصارة المجتمع الاستهلاكي ونتاج الوضع الاجتماعي المتدهور الذي يعاني فيه الإنسان من الحرمان وهذا ما أسقطه (سلوير) في شكل (88).

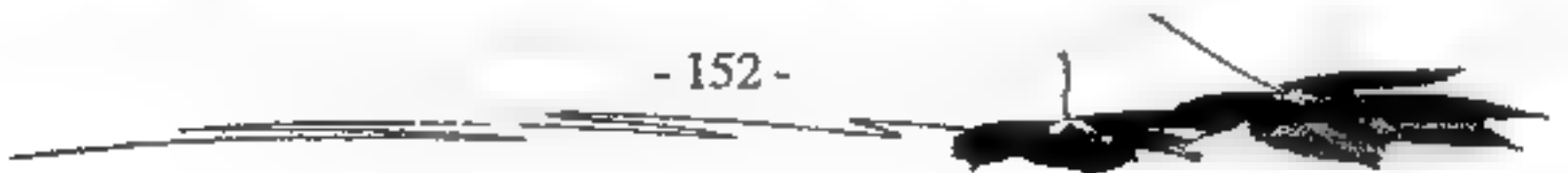


شكل (88) سلوير بلا عنوان



ولهذا اتسم الفن الكرافيتي بالتعبير العفوي او التلقائي في الأداء وسرعة التنفيذ التي تدل على إبداعات الفنان الكرافيتي الخلاقه وبذلك يستلم المتلقي رسومات كاريكاتيرية ورسائل مكتوبة على جدران مفتوحة تتيح له تفسير العمل، لقد تأثر التعبير في هذا العمل بفن الإعلانات المطبوعة، وبهذا ازدحمت فصاءات تلك النتاجات بالألوان والأحرف والشخصيات والتي تفصح عن مضامين تعبيرية عديدة منها ماهو شخصي او اجتماعي او ثقافي او تجاري ، كما أن استخدام الصبغ الرذاذ كان أول تعبير فني لأنه أسهل استخداماً من الفرشاة وهذه الطريقة اعتمدها الفنان الكرافيتي وعدها فرشاة رذاذه حتى جعلت صاحبها يكتسب شهرة على نطاق عالمي عن طريق مخالفتها للتعبير التقليدي بكل ما هو غريب اما هدفه الاساس في هذا العمل فهو تحقيق تعبير ممتع يحقق الانبهار والتناص والاختلاف تماشياً مع النزعة الاستهلاكية للامساك باللحظة الراهنة والزمن الحاضر، اذ غدى الفن الكرافيتي جزء من (الهيپ هوب) وهي رقصة ابتدعها الشباب الأفريقي الأمريكي في الثمانينيات رغم أنهم على غير اتفاق مع حركة الهيپ هوب معتمدين رقصات (الراب) و(الفنك) وأصوات الشارع المستتلة من الميلوديا والإيقاع المستمر من التسجيلات الستابقة وهي مزيج بـتقاليد وملابس ورقصات الممزوجة بالموسيقى وكلها انفعالات مع مايجري في المجتمع، فالفن الكرافيتي فناً غير مفهوم وكان في اغلب الاحيان يعتبر موازياً لحركة رقصة (البنك) في السبعينيات المعادية للمجتمع، وهي قريبة من رقص (الروك).

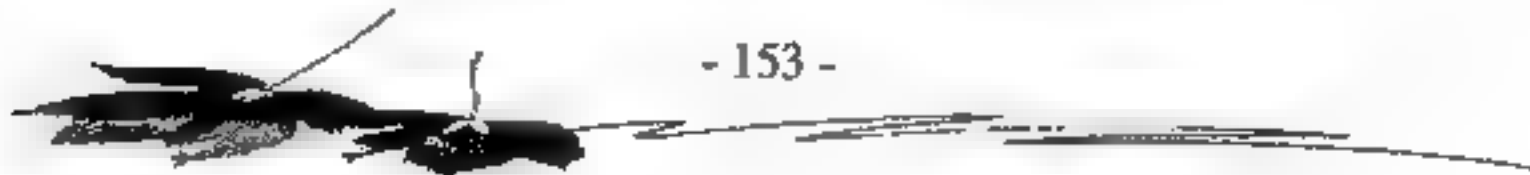
لقد فتح تشكيل ما بعد الحداثة الترويج المرعب للتغير الثقافي والاختلاف في الخواص والعناصر على مدى العشرين عام الماضية، فرصة لكل انواع الفصاءات الجديدة لاستكشاف طرق الحياة المختلفة واساليبها حول القدرات الانسانية ومصادر احباطها لانها تنتج فرصاً لنقد القيم السائدة، فاذا كانت





الحداثة تدعوا إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول للتفسير فإن ما بعد الحداثة ألغت الفوارق بين الثابت والمتحول تحت وطأة الصيرورة فأصبح زمن ما بعد الحداثة زمن النهايات، نهاية الايديولوجيا، نهاية التاريخ، نهاية الحداثة، نهاية الحقيقة... أذ عد (ايهاب حسن) ظاهرة ما بعد الحداثة ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية غيرت اتجاهها نحو اشكال مفتوحة مائلة، مفتوحة في الزمان مثلما في المكان، متقطعة وغير توجيهية نحو خطاب من المفارقات والتشظيات والغيابات والذهاب إلى اشكال من الصمت والتأكيد على الجوانب اللاعقلانية كما أنها نادت بعد ثبات المعنى وعدم جوهريته.

لقد أصبح الاستهلاك هدفاً رئيساً لمجتمع ما بعد الحداثة حيث ان الانتاج الفزير احدث تحولاً في المجتمع، والثورة الصناعية غيرت المعايير الاخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع، وتمثلت دلالات التعبير في اوساط التكنولوجيا بأشباع رغبات حاجات شعبية استهلاكية وتلبية طلباتها المعيشية، اذ صار الانتاج نوعاً من الترفيه لان المجتمع يتجه نحو الرفاهية الكاملة فأصبح للتعبير مغزى اخر يتمثل بطروحات ومفاهيم تشكيل ما بعد الحداثة، اما الأشكال الحروفية فأنها تتأسس في مساحة العمل الفني ضمن مبدأ توسيع مفهوم المنجز الجمالي، والفن الكرافيتي يتمثل بحمل وسيلة للإعلان يحاول خلق حالة من الإعجاب بالتعبير التلقائي النفسي عن واقع المجتمع الامريكى المتمثل بثقافة الاستهلاك، كما كان لها تمثلها الفعال والمباشر في الأفكار والأعمال والبنى الصورية، ويمكن القول بأن حركة الفن الكرافيتي بدأت في الستينيات كفعالية سياسية وكانت تعتبر سهلة ورخيصة في النشر زمن (الهيبيز) وكانوا يسمونهم بمصاصات الكرافيتي وخاصة العصابت التي كانت تتنافس على مقاطع الطرق خاصة في أحياء (هارليم) السوداء في نيويورك، ثم أصبحت حركه اجتماعيه سياسيه وبدأت بجماعات تسمى نفسها (البخارة الرعاع) في الأرقه يوقعون بإمضاء

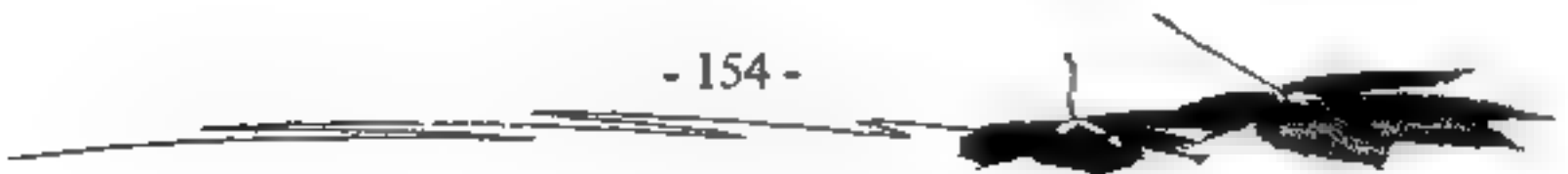


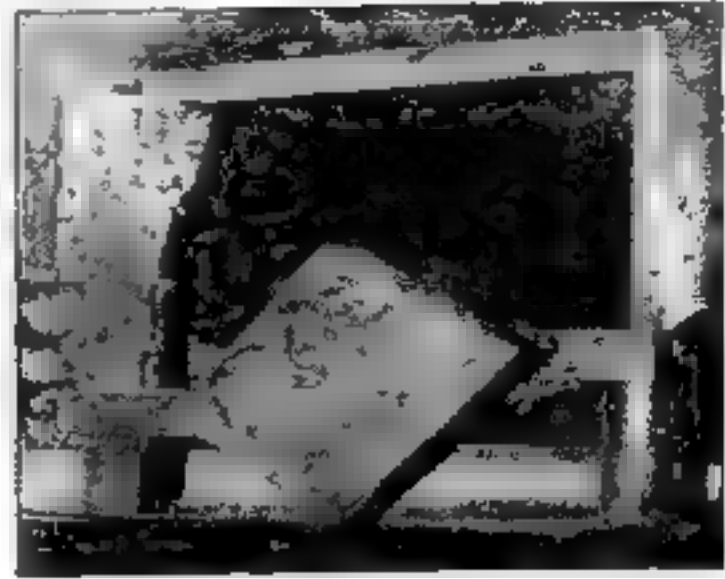


(تاك) ويعني مجموعته من الفنانين العتاة، ولها مدلولات منها القطعة أو اللعبة أو الأسلوب الشرس أو الرقص، وبعد نيويورك امتدت الحركة إلى واشنطن وأخذ شبان المدينة كما يرون أنفسهم يوقعون بـ (تاكى 183) والرقم يشير إلى اسم شارعهم.

النحت في تشكيل ما بعد الحداثة

تحول التعبير التكنولوجي في عصر التكنولوجيا من مهارة الفنان الحرفية في استخدام المواد التقليدية إلى استخدام المواد اللقى والجاهزة التي يمكن أن تحقق خلق جديد ونتاج مختلف يعتمد على استخدام النفايات والمواد اليومية في نحت ساخر يعتمد الفنان في تصميم نتاجاته بشكل عبثي متمرّد على التقاليد خالقاً وحده تكوينيه بين احزاء المتجمعه، حيث ان التطور التكنولوجي والصناعي للمجتمعات الغربية كان له اثره الكبير على احداث التحولات التي طرأت على مسيرة النحت مما جعل النحاتون يستخدمون طرقاً واساليب جديدة في استخدام مخلفات الصناعة لخلق اعمالاً تتميز بالابداع والتجديد، اذ أن أربعة أخماس النحت المعاصر مصنوعة من نوع ما من المعدن ويضيف من بعض أسباب هذا التطور هو (إننا نعيش في ظل حضارة تعتمد إلى حد بعيد على علم المعادن في نتاجها المكني وفي توزيع هذا الإنتاج، فضلاً عن امتلاك المعادن لميزات خاصة، إذ بالإمكان قطعها ولحمها وقولبتها ومدّها إلى أسلاك وصبها وصقلها وكسائها، وهي تكتسب قابلية للبقاء تفوق أي مادة أخرى، إمكان الاستفادة من المادة الجاهزة وسهولة البناء وإن للمعدن من الطواعية بحيث يحضن لأي تصور شكلي بين يدي النحات وقدرته هذه على التكيف هي بسبب استخدامه بكثرة في الوقت الحاضر) كما في الشكل (89) و(90)



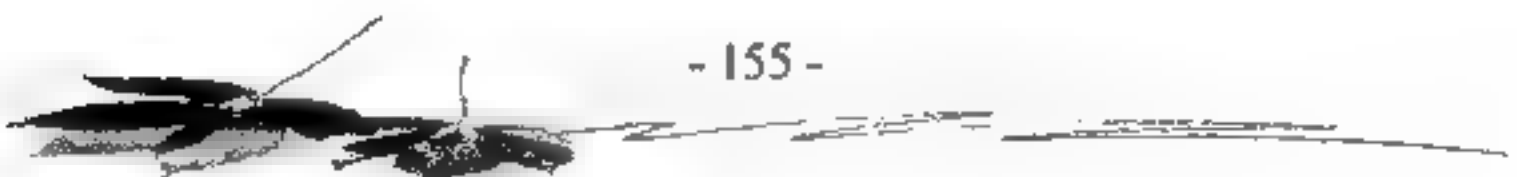


شكل (90) ديفد سميث اكريكولا

شكل (89) ديفد سميث كيوي

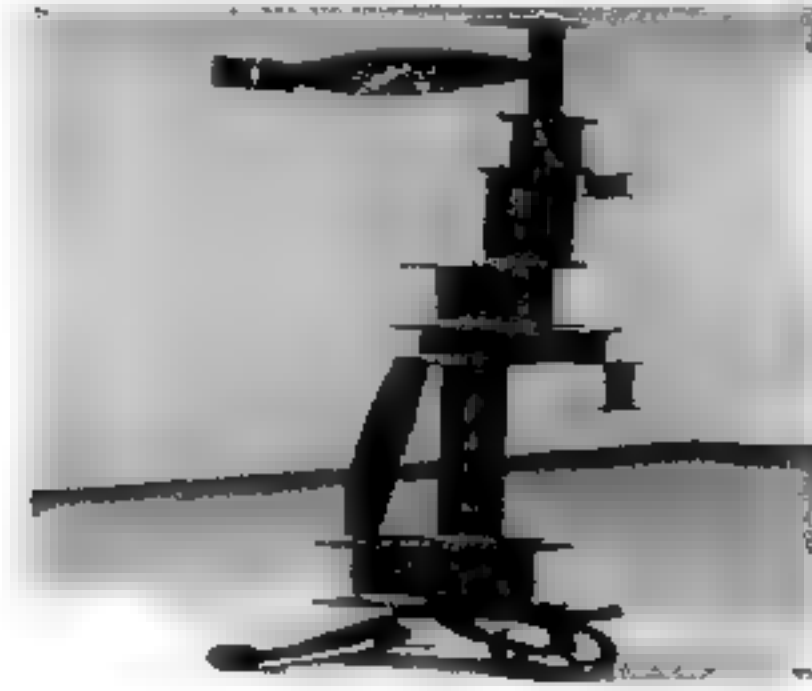
اذ ان تأثر (ديمد) بالتعبيرية التجريدية قد شكل عتبة لأعمال فنان الخردة في طبيعة شكل التماثل المتصق كما تمثلت اعماله باستخدام مواد حديد من نفايات السيارات ومخلفات الصناعات وبمعالجه تقنيه تجعل هذه النتائج مطابقه لهوية المجتمع الغربي وتضع في الادهان خطاباً يعبر عن اليومي والمهمش والمبتذل ومواد الخردة التي تحقق تعالق مع البنى التصويريه لفردات الحياه اليوميه التي تحمل روح التمكيك والعدميه في تشكيل ما بعد الحداثه .

كما يعد (ديفيد سميث) أهم نحائي فترة ما بعد الحرب العالميه الثانيه، وقد مرّ بمرحلة حطية حيث المنحوتات تشبه التخطيطات بالمعدن ثم إتسم عمله باللاتقليديه من خلال الإفاده من التقنيات وسرعة وحرية العمل، بعدها إهتم بطريقة السلسلة النحتية فالمنحوتة الواحدة إذا ما نظرت إليها بمفردها، هي عادة أقل تأثيراً من منحوتات عدة في السلسلة الكبيرة، ويمنح (سميث) عمله ملمساً خشناً هو التوهج الخام للمعدن الذي احتل منزلة رفيعة في تاريخ النحت الحديث تماثل الذي احتلها الفنان (بولوك) في تاريخ الرسم لفترة ما بعد الحرب العالميه الثانيه، اذ وفرت التقنيات الصناعيه الحديثه للنحات (سميث) لغة شخصيه " همد البدايه تسلم الشوط الأول من الأسباب ليقوده نحو الإفاده التامة من خبراته





المصنعية كعامل أمريكي في المعادن لاسيما في الاستعمال الحمالي للمولاد وتعطيها له لإضفاء خاصيته العملية وديمومته كمادة فن في الصناعات الثقيلة. كما في الشكل (91)



شكل (91) ديفد فولاذ مصبوغ

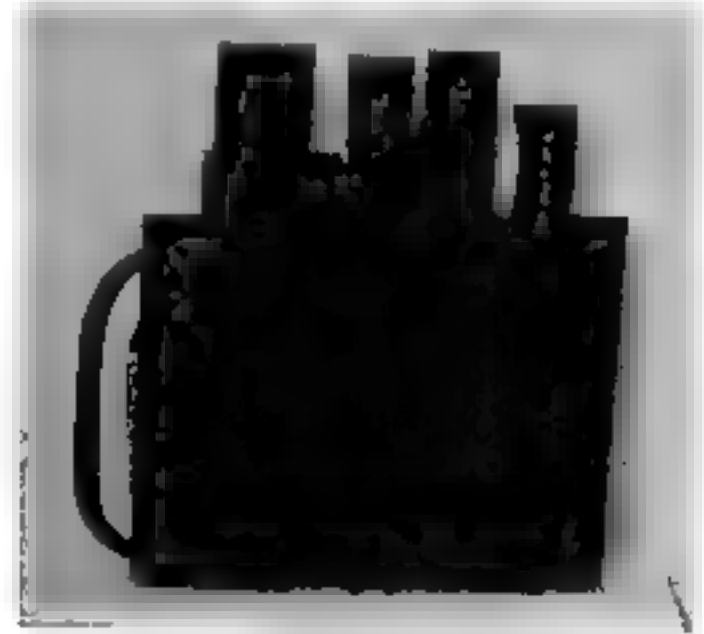
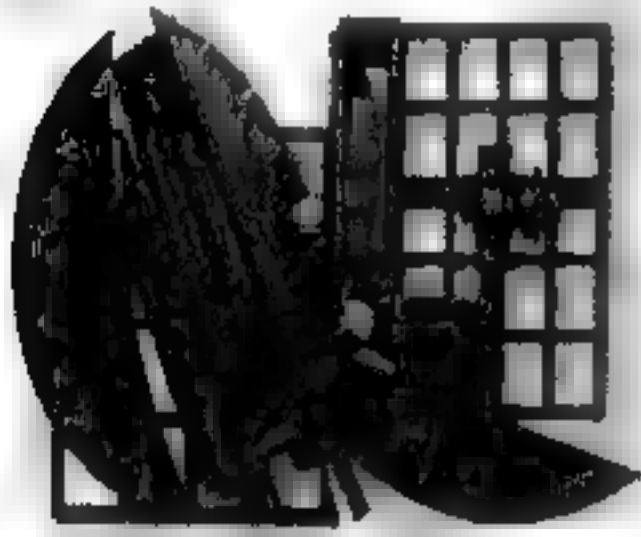
ان تلك المواد المكونه من تجميع حديد والمنيوم الخردة تأخذ إنجازات الفنان النحتية فهي صورة من أكوام نحتية مهمشة تم تجميعها بشكل عشوائي، إن ما قدمه هؤلاء الفنانين من أعمال نحتية تبدو لأول وهلة غريبة نوعاً ما كونها مكونة من قطع من الخردة والفولاذ وأجزاء من سكراب السيارات ومواد صناعية أخرى كالعجلات والصفائح وغيرها إنما أرادوا عن طريقها التعبير عن واقع التطورات الصناعية التي حدثت في المجتمعات الغربية هذا الواقع المفكك بفعل التطور التقني السريع، وبحكم إشغال العديد من الفنانين في الصناعات الثقيلة فقد خرجت هذه الاعمال كرد فعل للحضارة التكنولوجية في مرحلة ما بعد الحرب وأعمالهم تعبر عن التشظي والمهمش والمستهلك والمبتدل وسريع الزوال وما رائد عن الحاجة، كفكر ثوري مرتبط بمرحلة ما بعد الصناعة





ولذلك فإن ما يثير رغبة نحاتي ما بعد الحداثة، هو إستمالة أطر جديدة للمعرفة الجمالية في الفن، تأخذ في الحسبان تواصلية التحول غير المشروط في إستحصال مقاربات تحليلية تسيّر الفعل التراتبي لتقويض آليات البناء الفني، عبر مفردات البيئة والمحيط ومكونات الشارع والأنقاض، والنمايات والحديد والخردة، والخشب، والرمل ومواد البناء الأخرى.

أما أعمال النحاتة الأمريكية (لويز نيفلسون) فإنها وطمّت أشكالاً خشبية جاهزة الصنع معاً، مثل مساند الكراسي وظهورها وأشياء مأخوذة من بيوت متهمة، شكّلت في النهاية بعد تجميعها شبكات وجدران طليت بلون موحد كما في الشكل (92) و(93)



شكل (93) نيفلسون ظل المرأة

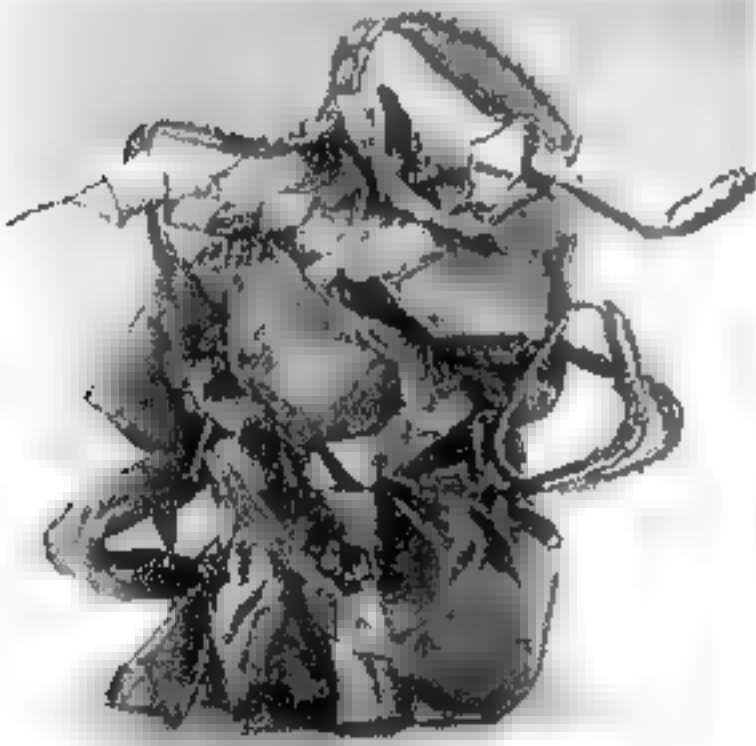
شكل (92) نيفلسون بوابة السماء

إن هذا التوجه في البحث عن أنساق جديدة لتصاميم النحت ما بعد الحداثي، دفع ومنذ أوائل السبعينيات من القرن المتصرم، لأن تتهاوى الحدود القائمة بين النحت والرسم، أو بين أساليب النحت على اختلاف الخامات المستخدمة فيها ومن السديهي أن تصطبغ هذه المرحلة من تاريخ الفن بروحية الصناعة والمعادن والتطور التكنولوجي، إذ إسترعى كل ذلك إهتمام لسانين، فكان فن النحت من أكثر الفنون، إستغلالاً لمادة المعادن في مرحلة ما بعد





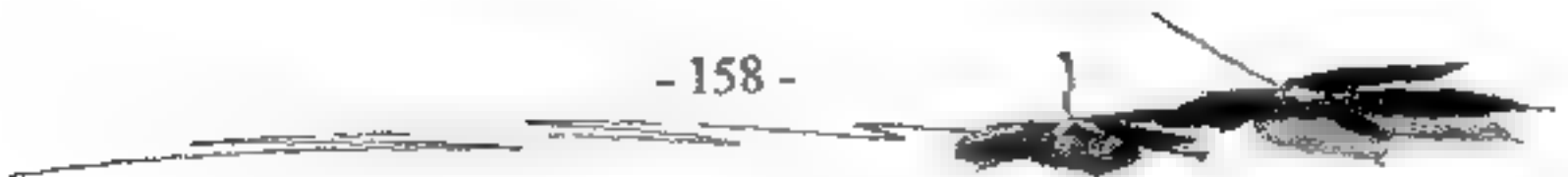
الحداثة، وار هذا التحصيل المعرفي والفني، دفع بالسيرة النحتية إلى اعتماد تصميمات متعددة، تأخذ على عاتقها الإيعال في عملية التشكيل المعدني ضمن فوارق المشأ الميريائي لهندسة تلك المعادن تارة، والتفكيك والتركيب في دلالات الخامات وتحولاتها أثر عمليات القطع واللحم والصب والإكساء تارة أخرى، مع الأخذ بعين النظر إمكانيات المزاوحة الفنية والإقتران الميكانيكي بين الشكل والمصموم في تصميمات النحت المختلفة للتعبير عن صياغات نحتية جديدة بتشكيلات مغايرة للمؤلف كما في أعمال بعض النحاتين (أبراهام لاسو) و(جون شامبرلين) و(ثيودور روزاك) و(جورج شكرمان) شكل (94) و(95) و(96) و(97)



شكل (95) جون شامبرلين
بدون عنوان



شكل (94) أبراهام لاسو
المأدية





شكل (97) جورج شكرمان

حقل نحت

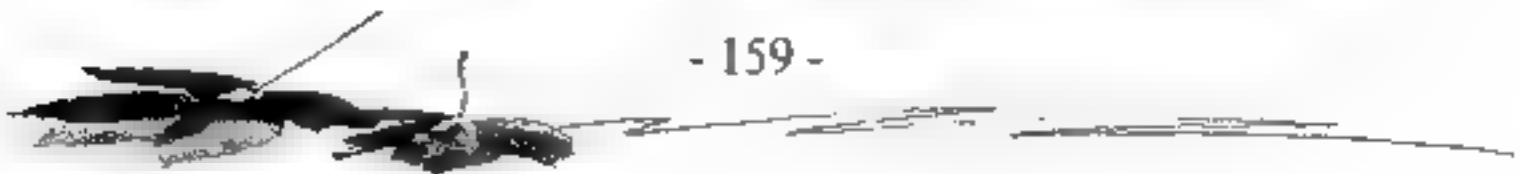


شكل (96) ثيودور روراك

الاشغال

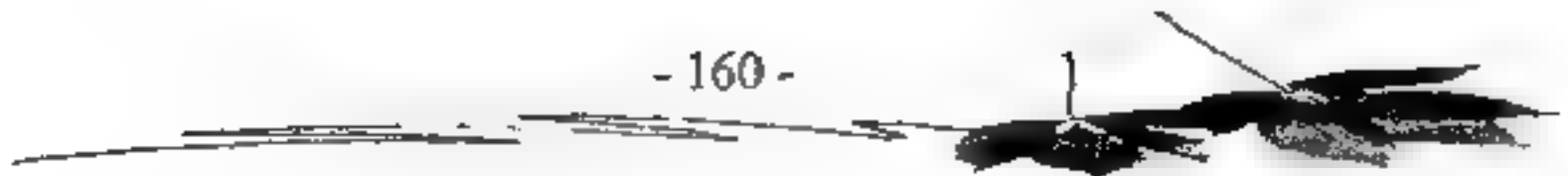
لقد كان المعدن - لا الخشب - هو المادة المفضلة لدى الرعيل الأول من النحاتين الحدد، واسباب ذلك تعود إلى "ظاهرة النفايات المعدنية" التي لعبت دوراً كبيراً في إشاعة تقنيات التجميع بين الرسامين والنحاتين على السواء. إن النفايات المعدنية في مجتمع صناعي عرضة لأن تكون شظايا وقطعاً ناحمة عن آلات مهدمة، ومنحوتات (جون شامبرلين) المصنعة من أجزاء من سيارات محطمة والمنحوتات المصنوعة من مهملات فولاذية ملحومة معاً، كانت تحمل تعليقات الفنانين على الثقافة الاستهلاكية، كما إن ما يميز وضع ما بعد الحرب العالمية الثانية في مجال النحت هو الإصرار على عدم الانتماء لحركة ما، إذ أن هناك تشعب وشيوع الأساليب واستثمار للابتكارات وتجارب متواصلة مع مواد جديدة، وليس هناك أي حركات مترابطة منطقية، لقد وجدت الأساليب أو المدارس أو أنها موجودة فعلاً كالانطباعية وما بعد الانطباعية، التكعيبية، البنائية، السورالية، التعبيرية، والدادائية، والتعبيرية التحريدية أو الأساليب الفردية

وإن ما يميز النحت ما بعد الحرب العالمية هو الإصرار على عدم الانتماء إلى حركة ما (على التفكير الفني الحر) وادى ذلك إلى ظهور مفاهيم الاختزالية





والتركيبية وبدأت التغيرات الجريئة في المنجزات النحتية بأعادة الافكار البصرية التي عولجت بالنحت والرسم، وقد كان سلوكاً جمالياً قائماً بحد ذاته ، اذ بدى الاهتمام بالأشكال الغامضة والمتشابكة والدعوة إلى الاختلاف في المفاهيم متحدياً بذلك قوانين الكتلة والمادة، اما الاشياء المميزة في اعمال النحاتين هي إنها حصيلة حضارة تكنولوجية متقدمة جداً ، و جاءت منحوتاتهم التي أنجزوها من الفولاذ ومن اجزاء فولاذية مصنعة ومهملة اعتماداً على التقنيات الصناعية ، ومن هنا كان (النحت الجديد) يصور القدرة على تطويع المادة، والتكيف مع المتغيرات الجارية في البحث الدلالي شكلاً ومضموناً، من خلال إنتقاء أنواع المعادن المختلفة وفلسفة إنشائها نحتياً، ومنها العجلات المسننة، الأنسجة المعدنية البراقة، النفايات المعدنية، المهملات الفولاذية، السيارات المحطمة، دعامات الشيلمان، الألياف الزجاجية (الفايبركلاس) وعمليات كبس الحديد والسيارات بواسطة مكائن عملاقة وصولاً إلى نتائج تتمتع بالمغايرة والاختلاف في ظل التكنولوجيا .

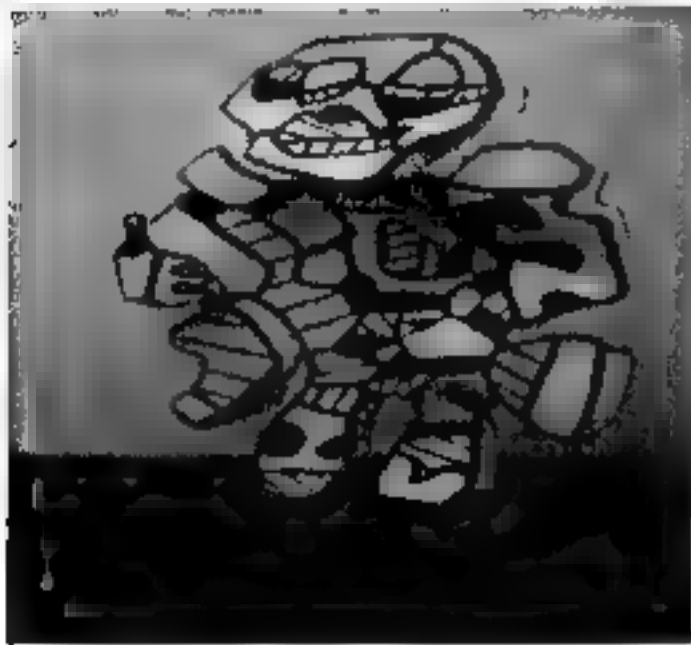


الملاحق

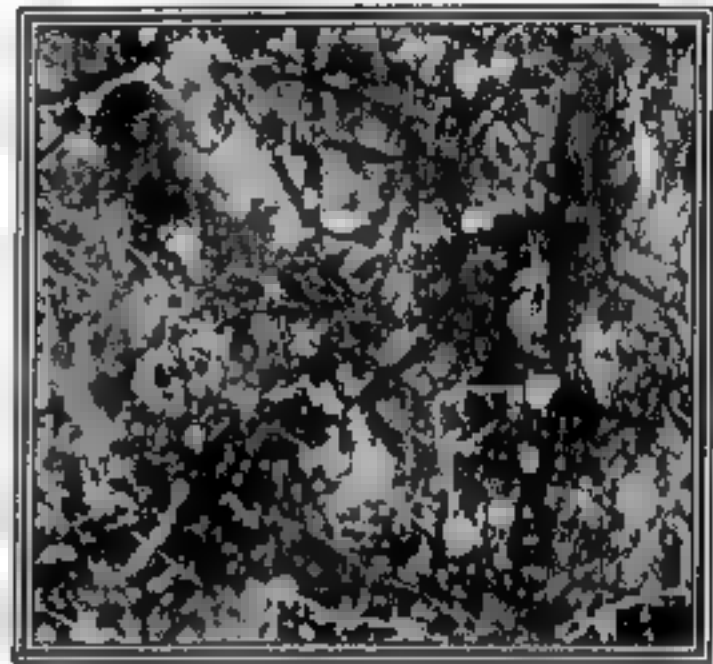




ملحق صور لنتائج تشكيل ما بعد الحداثة



جيس ديووفيه



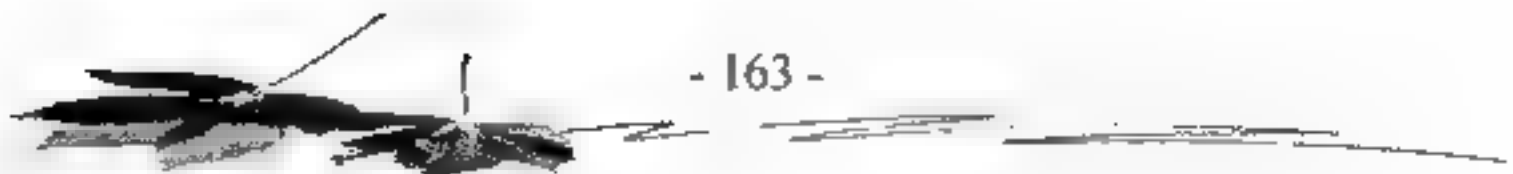
جاكسون بولوك



روبرت روشنبيرغ

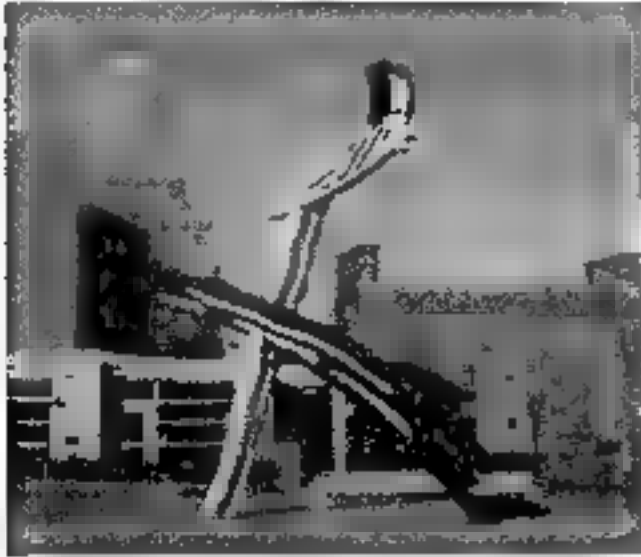


اندي وارهول



21

22



روي لشتن



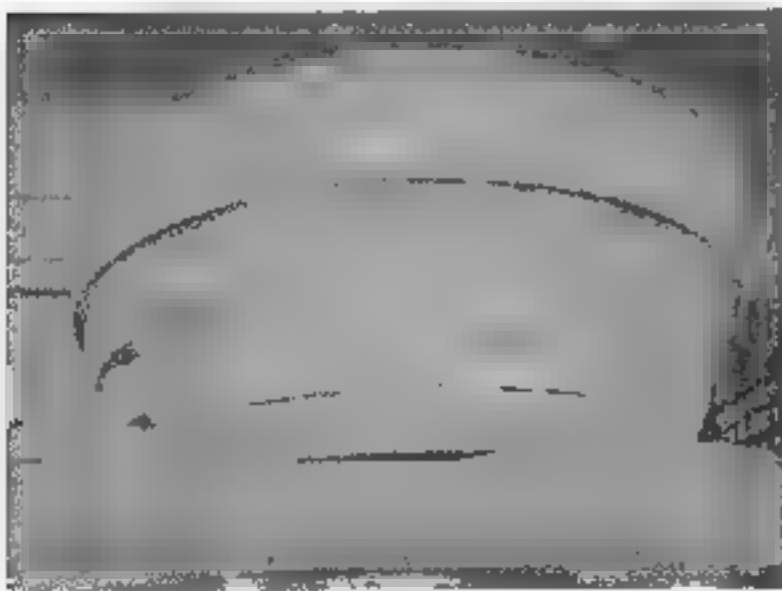
ريتشارد هاملتون



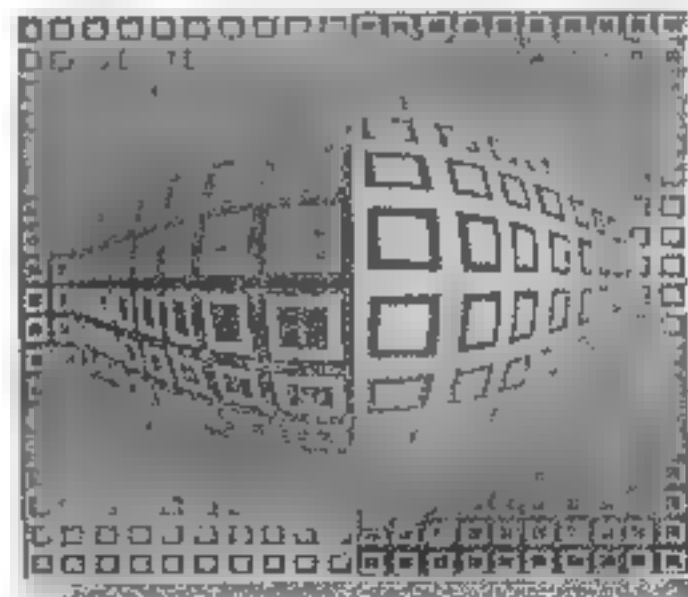
ريتشارد استيس



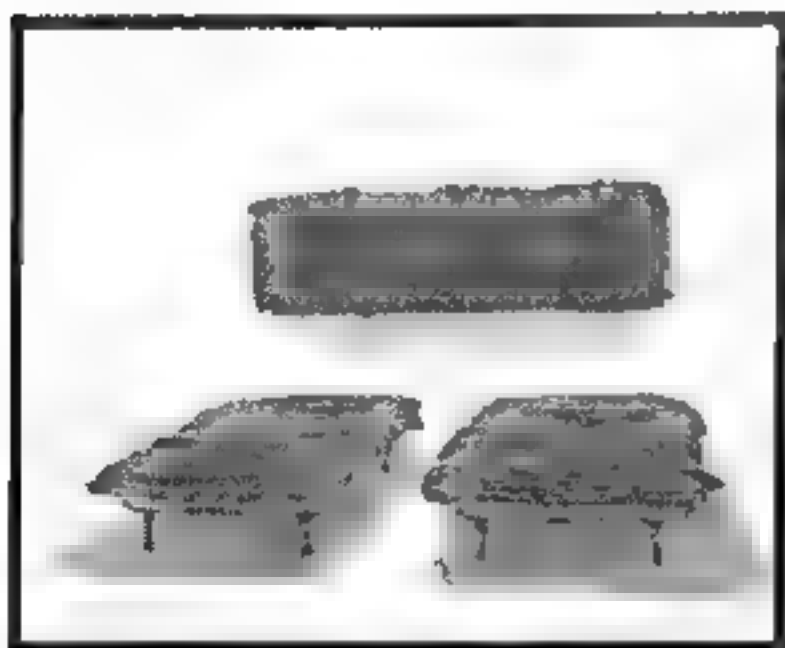
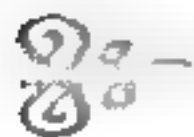
ريتشارد استيس



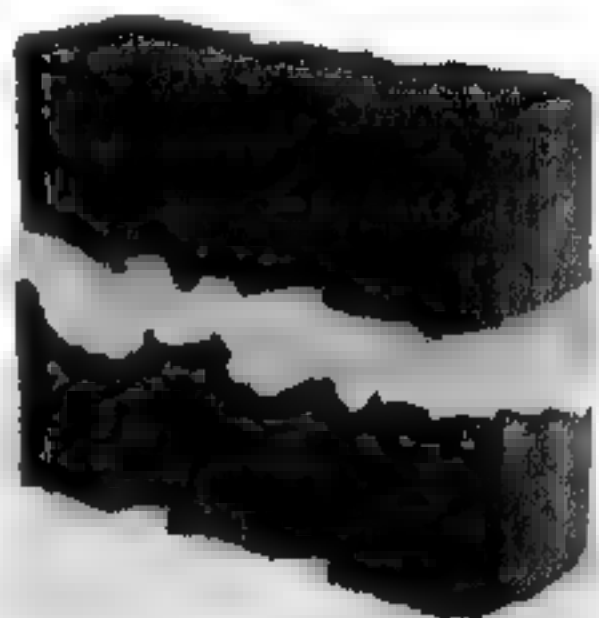
دار فلافن



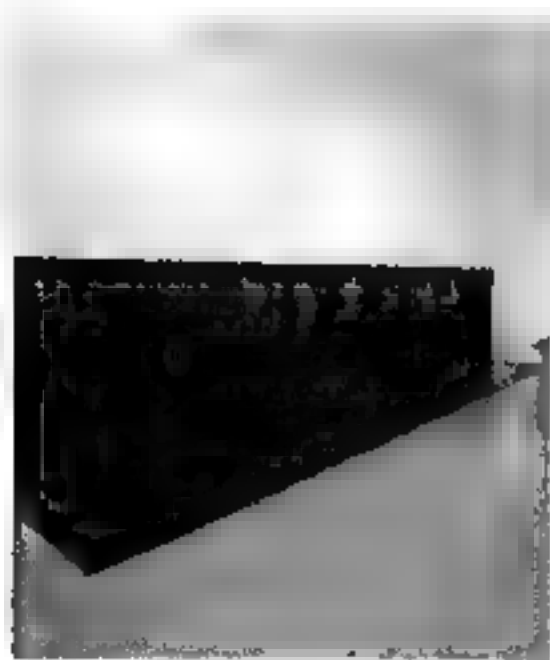
فيكتور فاريري



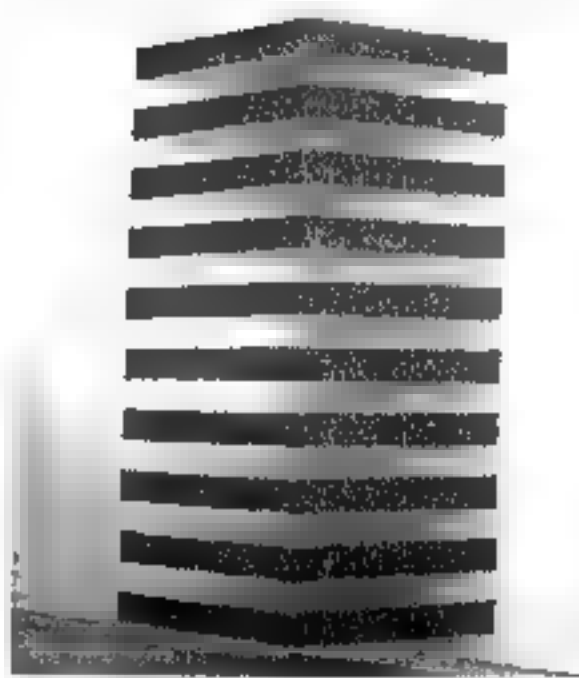
حاتس كوتلس



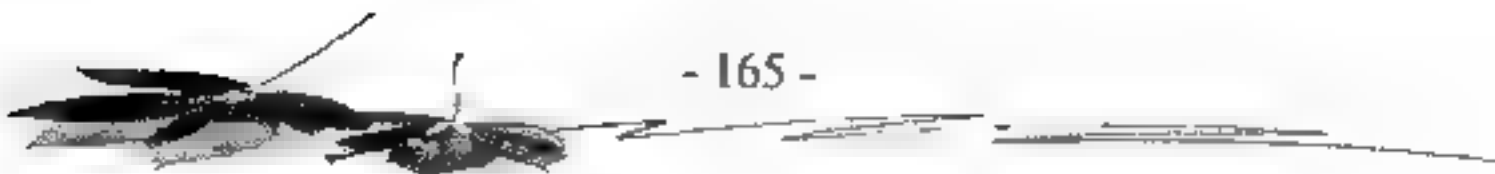
جوزيف بويز



كارل اندريه

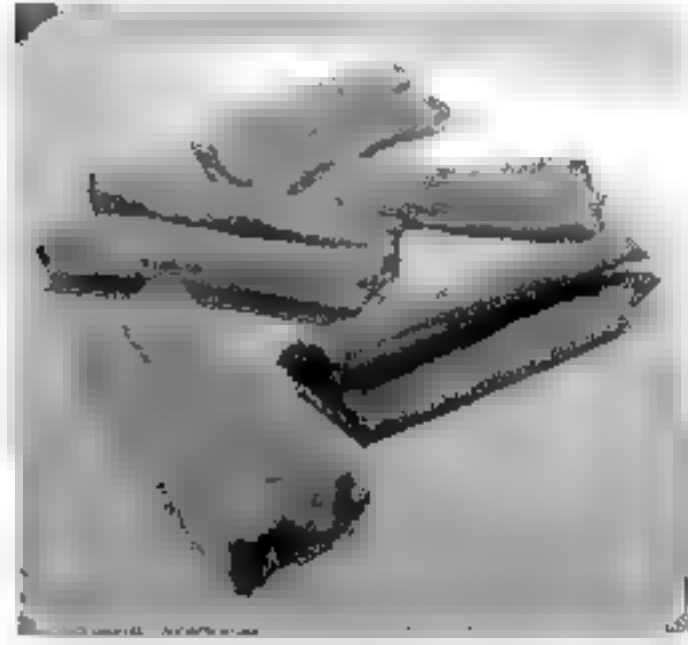


دونالد حود

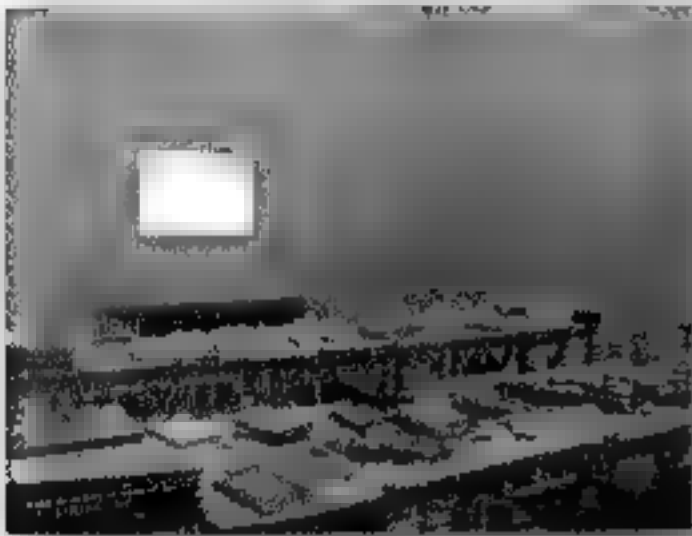




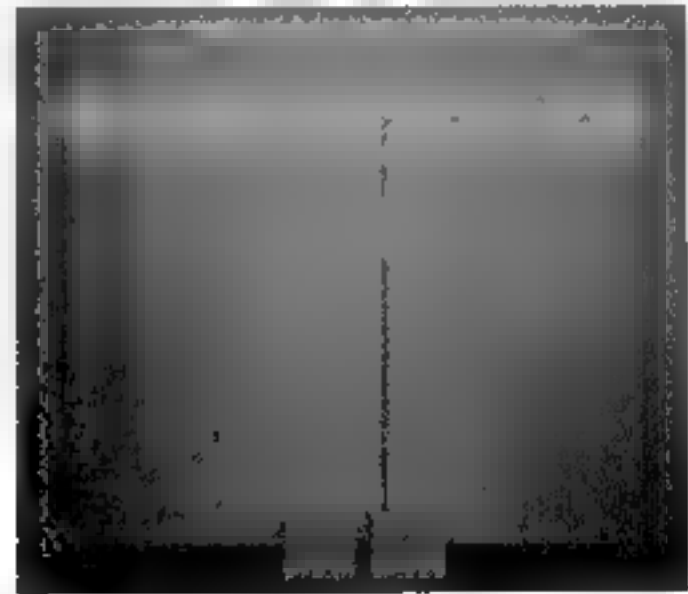
روبرت موريس



ايفا هيس



جوزيف كوزوث



جوزيف كوزوث





هواة فنانين



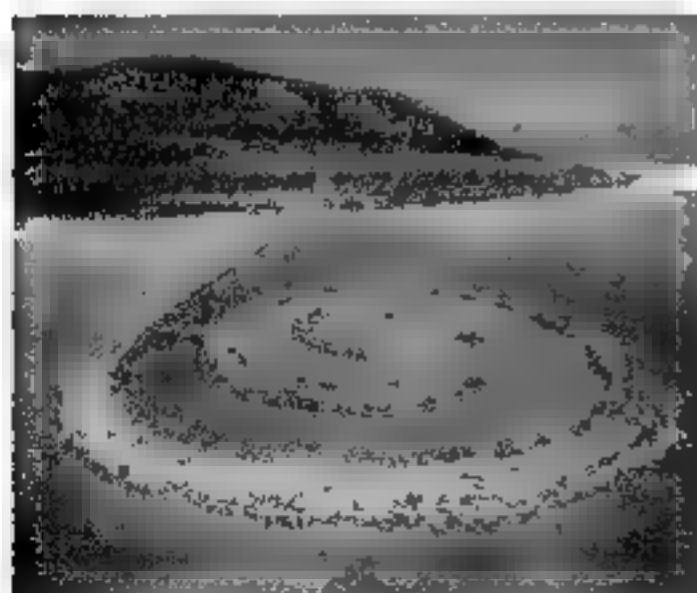
محترفين في الفن



ريتشارد لونغ



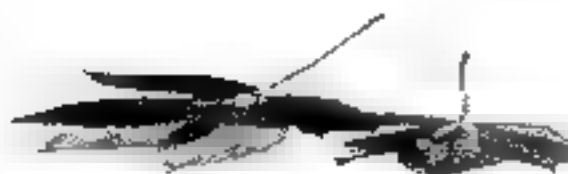
هواة الفن



روبرت سميثون



روبرت سميثون

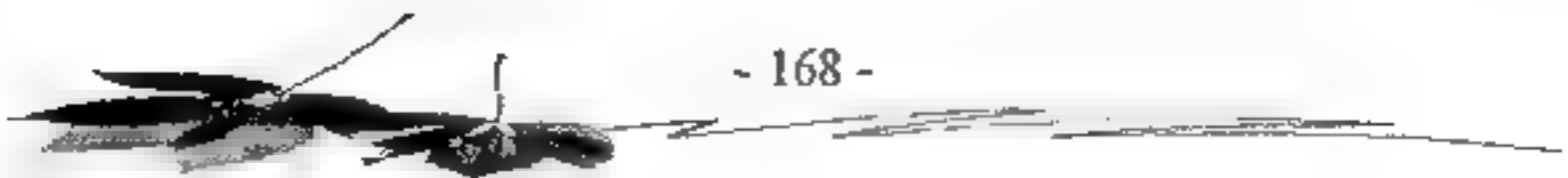


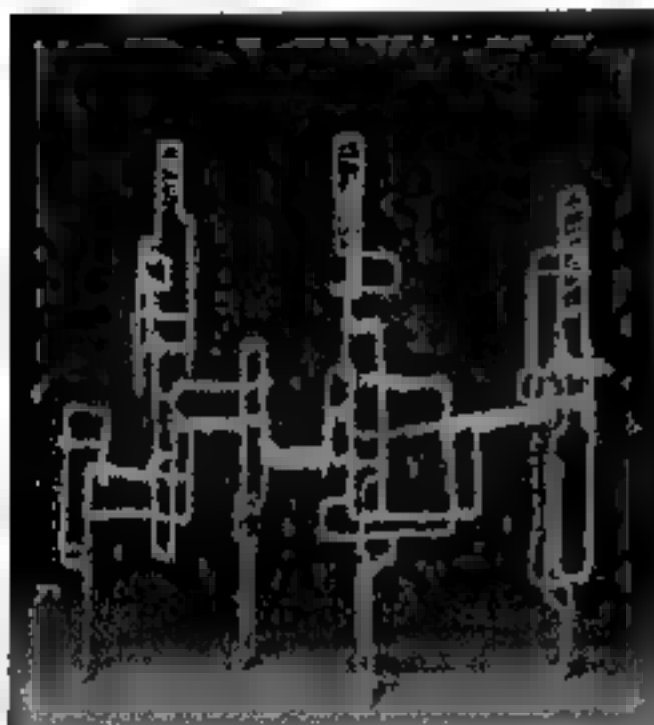


تصميمات لجماعات هنية



كيفن سواو

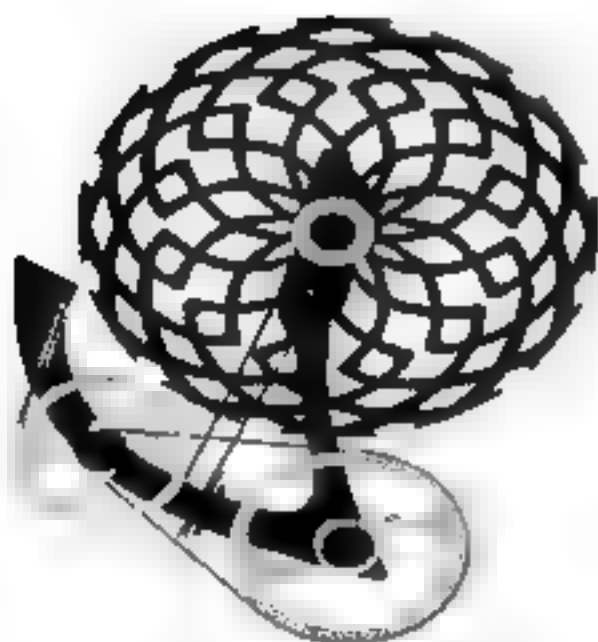




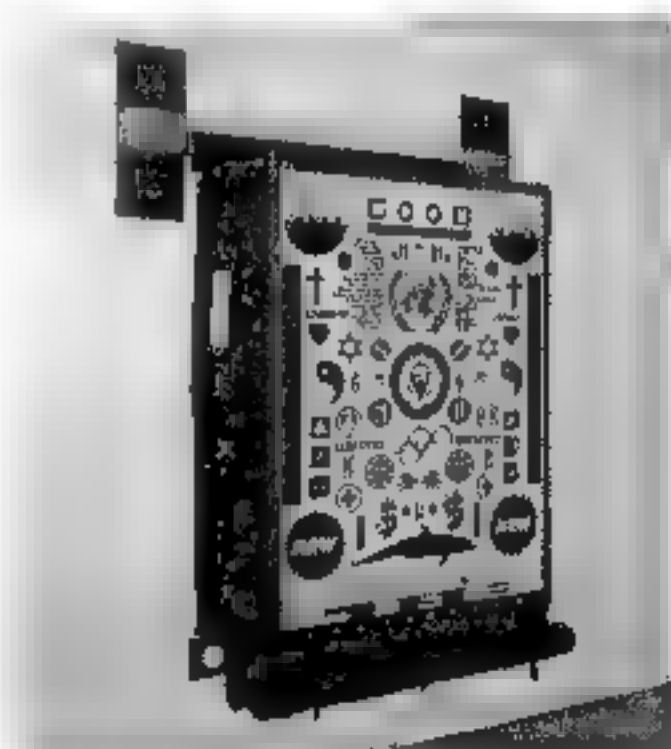
أبراهام لاسو



ديفيد سميث



ديفيد ريو



آشلي بيكرتون

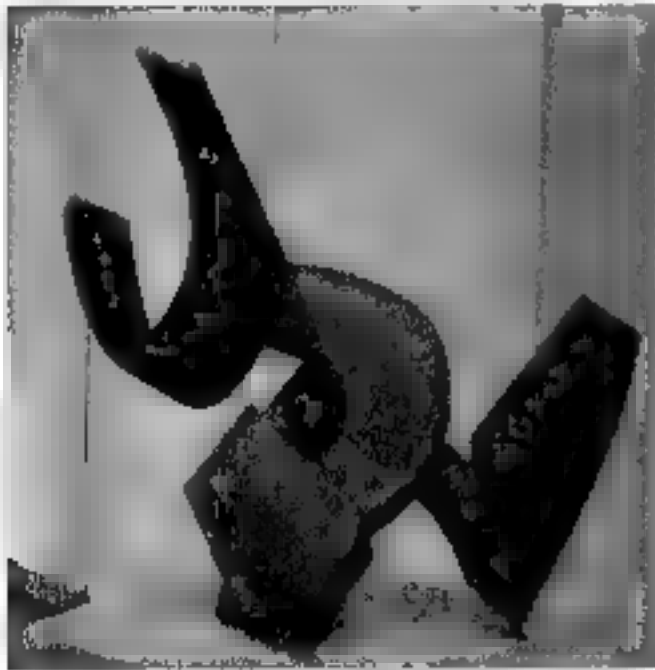




بيلي هاريس



روبرت إنديانا

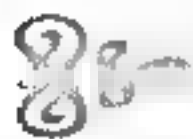


كابريل كونز

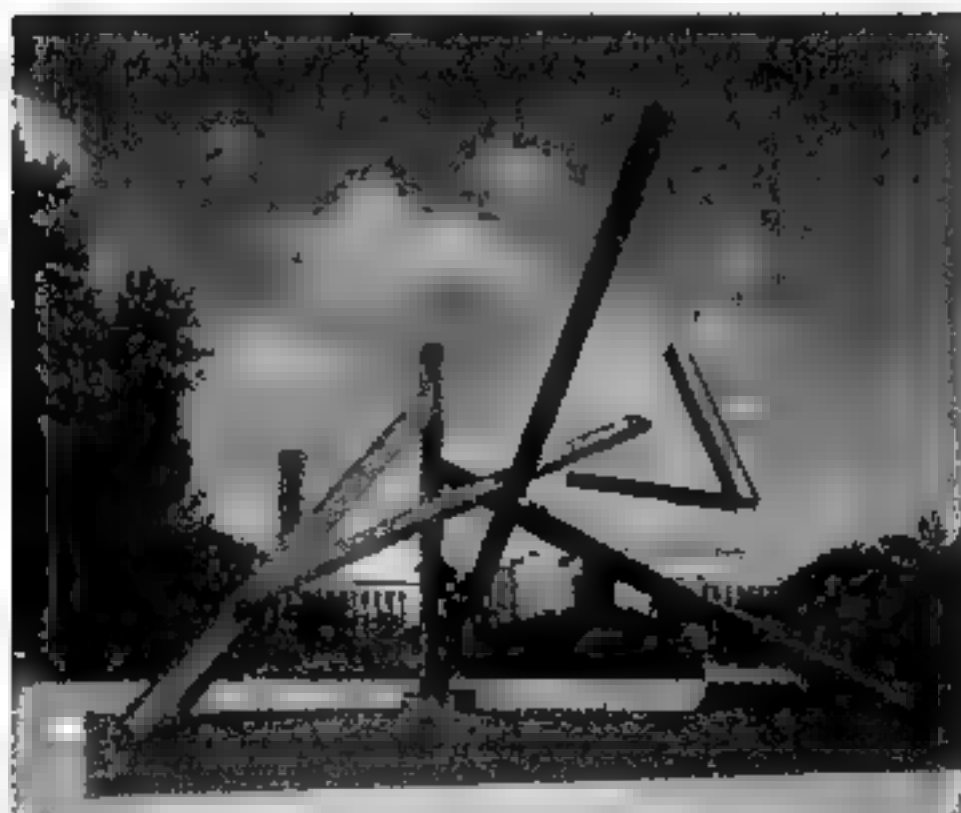


توني سميث

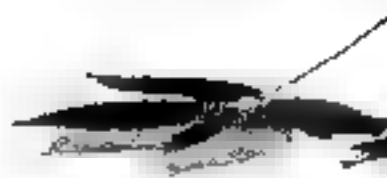




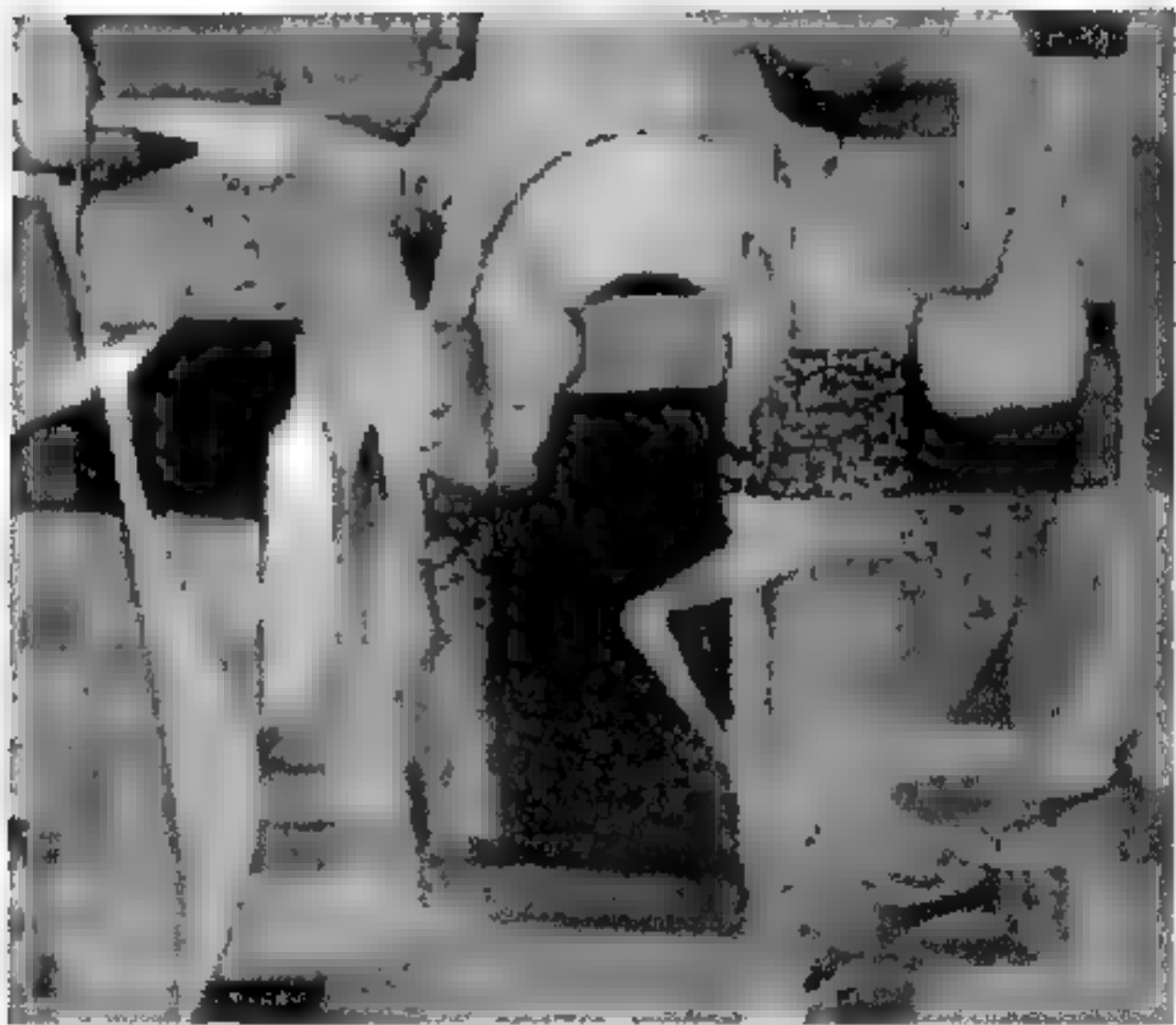
انديانا بوليس



مارك دوسو فيرو



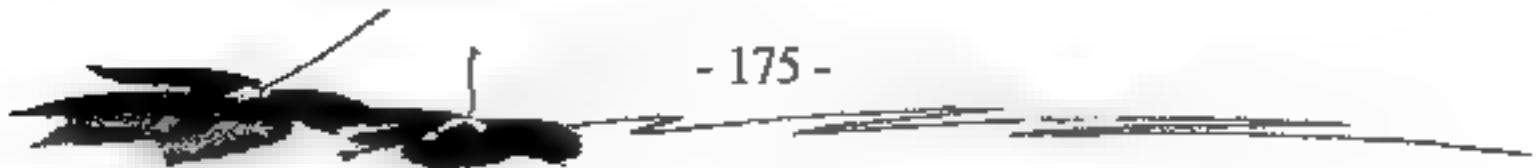
الملك





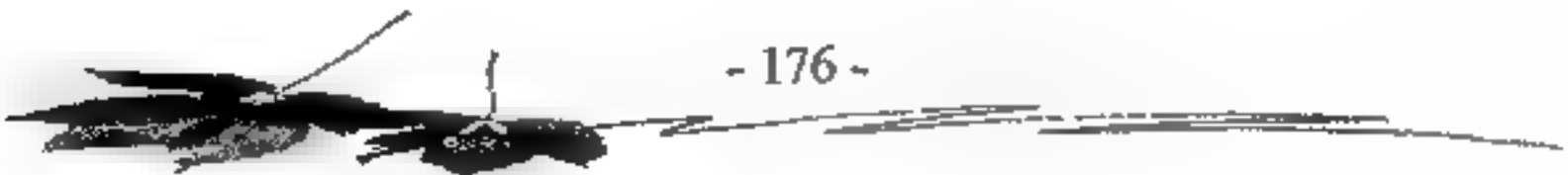
المصادر

- 1 - ايغلتن، تيري أوهم ما بعد الحداثة، ط1، ت: ثائر ديب، دار الحور للنشر، اللاذقية، سوريا، 2000.
- 2 - بهنسي، عفيف من الحداثة إلى بعد الحداثة في الفن، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق، 1997.
- 3 - جيمسون، فردريك: التحول الثقافي (كتابات مختارة في ما بعد الحداثة)، ت: محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة، 1998.
- 4 - خريسان، باسم علي: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، ط1، دار الفكر للنشر، دمشق، 2006.
- 5 - ريادة، رضوان جودت، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
- 6 - ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليمي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
- 7 - حيدري، صبحي تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع (1722) في 3/11/2004.
- 8 - هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت: عز الدين اسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.
- 9 - بنكراد، سعيد: سيميائيات بيرس، مجلة علامات، ع (1)، السنة الأولى، 1994.
- 10 - حمودة، عبد العزيز المرايا المحدث (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- 11 - كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ط2، ت نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
- 12 - هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1980.
- 13 - ميشيل هوكو: فلسفة القوة والقهر الاجتماعي، فلاسمة معاصرون، دار المأمون للترجمة والنشر، ب ت.





- 14 - ادريس، يوسف. الثابت والمتحول صدمة الحداثة وملحمة الموروث الديني ، ج3، دار سامي للنشر، ط8، بيروت، 2008.
- 15 - تورين، الان: المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة: مورييس جلال، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.
- 16 - جلال، محمد: فن النحت الحديث، وكيف يتذوقه، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة، ب.ت.
- 17 - حرب، علي. أسئلة الحداثة ورهانات الصكر، مقاربات نقدية وجمالية، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1994.
- 18 - دروري، شادية: حفايا ما بعد الحداثة، ترجمة، موسى الحالول دار الحوار للنشر، الطائف، المملكة العربية السعودية، 2005.
- 19 - روز، مارجريت: ما بعد الحداثة، ترجمة احمد الشامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1994.
- 20 - - الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين)، ت: فاضل كمال الدين، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001.
- 21 - ماثلار، أرمان: التنوع الثقافي والعولة، ت: خليل أحمد خليل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2008.
- 22 - عبد الفني، صبري محمد. الفراغ في الفنون التشكيلية (الحداثة وما بعد الحداثة)، ط1، المجلس الاعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2008.
- 23 - ليوتار، جان فرانسوا: الوصف ما بعد الحداثي، ت: احمد احسان، دار شرقيات القاهرة، 1994.
- 24 - حرب، علي: الحداثة وما بعد الحداثة، قلب السؤال وتغيير مفهوم الامكان، مجلة البحرين الثقافية، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المنامة، البحرين، 2000.
- 25 - المتدين، سعيد: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر وتقد، العدد 23، 2002.
- 26 - بودريارد، جان، المجتمع الاستهلاكي، دراسة في اساطير النظام الاستهلاكي وبراكيه، تعريب، خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت ط1، 1995.
- 27 - راغون، ميشيل، عن اسلوب ما بعد الحداثة، ت جميل حمودي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد 4، السنة 12، بغداد، 1992.



تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة

Bibliotheca Alexandrina



1157316



مؤسسة دار الصادق للنشر

طبع - نشر - توزيع

المراق - بابل 780 1233129
il.alsadiq@yahoo.com



9 789957 761226



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الأردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: +962 6 4616436 فاكس: +962 6 4616435

ص. ب. 926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM

GM.REDWAN@YAHOO.COM

WWW.REDWANPUBLISHERS.COM